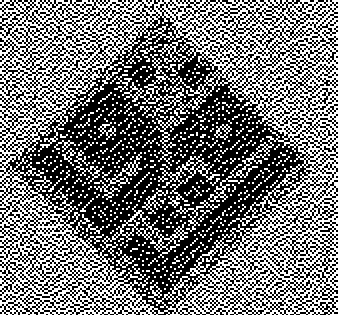
المجلس الأعلى للثقافة

مأزق البطل الوحيد

سينما أوليفر ستون



المشروع القومي للترجمة



تأليف: نورمان كيجان - ترجمة: أمير العمري

229

المشروع القومى للترجمة

مأزق البطل الوحيد

سينما أوليفر ستون

تأليـف

نورمان كيجان

ترجمـة

أميـر العمـرى



٢٠٠٠

مأزق البطل الوحيد

تنفيذ وطباعة
الشركة الأعلامية للطباعة والنشر Stampa
تليفون: ٣٤٤٦٨٧٣ - ٣٠٢٤٤٠٨

هذه ترجمة لكتاب

« سينما أوليفر ستون »

تأليف: نورمان كيجان

١٩٩٥

THE CINEMA OF OLIVER STONE

BY: NORMAN KAGAN

NEW YORK 1995



أوليفـــر ستـــون

تقديـــم

سينما أوليفر ستون

مؤشرات للتميز

يعتبر "أوليفر ستون" واحدا من مخرجي هوليوود المتميزين، يدل على ذلك مؤشران واضحان، أولهما حصول أفلامه على عدد لا بأس به من جوائز الأوسكار وغيرها، المثال على ذلك فيلم "الفصيلة" الذى رشح لنيل ثمانى جوائز أوسكار، حصل على أربعة منها، من بينها أحسن فيلم لعام ١٩٨٦. كما حصل الفيلم على جائزة الأخراج من اتحاد المخرجين الأمريكيين، وفيلم "وول ستريت" الذى حصل مايكل دوجلاس عن دوره فيه على جائزة الأوسكار لأحسن ممثل لعام ١٩٨٧، وفيلم "مواليد الرابع من يوليو" الذى حصل به أوليفر ستون على جائزة أحسن مخرج من اتحاد المخرجين الأمريكيين، كما رشح الفيلم لثمانى جوائز أوسكار حصل على أربع منها، وفيلم "ج.ف.ك" الذى رشح لثمانى جوائز أوسكار من بينها جائزتى أحسن فيلم وأحسن مخرج، ونال منها جائزتين فى الصوت والمونتاچ، كما حصل ستون على جائزة "جولدن جلوب" لأحسن مخرج عام ١٩٩١.

ومما يجدر الاشارة إليه أيضاً أن فيلمى "الفصيلة" و"ج.ف.ك" عند عرضهما بمصر حصل كل منهما على جائزة جمعية نقاد السينما المصريين، وهى جائزة وحيدة تمنحها الجمعية لأحسن فيلم أجنبى كل عام.

أما المؤشر الثانى على تميز "ستون" فهو الاقبال الجماهيرى الواسع على أفلامه، هذا الاقبال الذى ضمن لأفلامه النجاح وحقق لها الشعبية التى يتمناها كل فنان، ونضرب مثلاً على ذلك ما حققه فيلم "الفصيلة" من ارباح بلغت حوالى ١٣٦ مليون دولار فى السوق الأمريكى فقط، وتصدر فيلم "قتلة بالفطرة" قائمة أكثر الأفلام نجاحاً، محققاً أكثر من ١١ مليون دولار خلال الاسبوع الأول من عرضه وظل قريباً من القمة فى ايراداته خلال الأسابيع التالية.

وبالطبع لم تحقق كل أفلامه مثل هذا النجاح الأدبى المادى، ومنها ما فشل تجارياً وحقق الخسائر بدلاً من المكاسب، ومنها ما لم يحظ بتقدير النقاد، ولكنها جميعاً -تقريباً- أثارت حولها الجدل واهتمام النقاد، وكتاب "نورمان كيجان" عن "سينما أوليفر ستون" يكشف لنا بوضوح عن مناطق القوة والضعف فى أفلام هذا المخرج المثيرة للنقاش.

غير أن أكثر ما لفت نظرى فيما تميز به المخرج "أوليفر ستون"- فضلاً عن الجوائز الأدبية والانتشار الجماهيرى- هو قدرته على انجاز تصوير الفيلم فى أقل من شهرين، رغم ضخامة المجاميع التى يستخدمها وكثافة عدد الممثلين وتعدد أماكن التصوير التى يصعب التصوير فيها أحياناً، فى فيلم "السلفادور" يوجد ٩٣ دوراً لممثل متكلم، والف ممثل ثانوى، وعشرات الخيول والدبابات والطائرات الهليوكبتر وطائرة حربية.

والعامل الآخر الذى لفت نظرى بوجه خاص أيضاً، أنه زعم ما حققه من تميز فى اعماله كان يعمل فى اطار الأفلام المحدودة الميزانية، وصل ميزانية أحدها ٥ .٣ مليون دولار، وهى ميزانية هزيلة جداً بالنسبة لميزانيات الافلام الأمريكية.

النشأة والبدايات الزائفة:

فى الفصل الأول من الكتاب يتناول "كيجان" نشأة المخرج مروراً بأهم عوامل تكوينه والأحداث المؤثرة، كيف كانت علاقته المتوترة بأسرته، وكيف اشترك فى حرب فيتنام وأثرها عليه، وكيف دخل السجن، وكيف وجد خلاصه فى معهد السينما، وكان أول اساتذته "مارتن سكور سينزى" الذى ساهم فى توجيه وترشيد طاقة الغضب عنده، وكيف عانى فى كتابته للسيناريوهات قبل أن يحظى واحد منها بالتنفيذ، ويتضمن الكتاب تحليلاً لهذا الفيلم الأول "نوبة مرضية"، يكشف فيه عن "الموتيفات" الأساسية التى أصبحت تشكل عالم "ستون" فى أفلامه التالية، وان كان الخلاف شاسعاً بين مستوى أفلام "ستون" الأولى التى كتب لها السيناريو أو أخرجها (وتناولها الكتاب فى الفصل الثانى) وأفلامه التالية التى تأسست بها شهرته وحققت له التميز، فأفلام البداية التي يتعرض لها الكتاب فى فصله الثانى هى بالفعل كما أطلق عليها "كيجان" عنوانا للفصل "بدايات زائفة" وكلها من نوع أفلام الرعب والجريمة، ولعل القارئ عندما يقف أمام هذه الأفلام يتساءل عن العلاقة بين هذه "البدايات الزائفة" وما يليها من أفلام هامة بداية من فيلم "السلفادور".

الأفلام وأسباب تميزها :

لا شك أن هذه البدايات كانت بمثابة التدريب الحرفى لصناعة الفيلم، وهو ما أفاده بوضوح فى اخراج أفلامه التالية، وإن كانت المهارة الحرفية التى اكتسبها لم تكن هى وحدها صانعة تميزه وامتيازه الواضح فى الأفلام التالية، وهى ما يتناولها الكتاب فيلما بعد فيلم، فيكشف لنا عن جوانب أخرى من سر هذا التميز.

وأول ما نستخلصه من أسباب هذا التميز -فى نظرى- هو قدرة "ستون" على التقاط الموضوع الهام المرتبط باهتمامات الناس وما يشغل أفكارهم، وثانى هذه الأسباب أنه يتناول الموضوعات بوجهة نظر نقدية فى مواجهة الثقافة السطحية الدعائية الشائعة فى الشارع، وثالثها أن أفلامه تستمد الكثير من تفاصيل أحداثها من خبرته الحياتية الذاتية، وتتمثل هذه الأسباب جميعاً أو بعضها فى كل فيلم من أفلامه الهامة.

فيلم "السلفادور" عن صحفى يعايش تجربة الثوار فى السلفادور.

يرى الناقد "وولتر جودمان" أن الفيلم يحقق نقلة تاريخية بتجاوزه لما أنجزه "كوستا جافراس" حيث "يقدم تفسيرا للتاريخ يدين القوى المحافظة فى الولايات المتحدة بسبب تحريفها على ارتكاب الفظائع فى أمريكا اللاتينية"..

أما فيلم "الفصيلة" الذى عرض بالقاهرة تحت عنوان "فصيلة الجنود" فيقول عنه مؤلف الكتاب: "أن احساس ستون" بالمجتمع فى فيلمه الشخصى هذا، هو احساس جلى واضح، وقد صرح كثيراً بأنه أراد أن يقدم للشباب الصورة الحقيقية للحرب".

ولم يكن فيلم "الفصيلة" هو فيلم "ستون" الوحيد عن فيتنام، قدم أيضاً "مواليد الرابع من يوليو" الذى جمع بين سيرته الذاتية فى هذه الحرب وسيرة جندى سابق دونها فى كتاب يحمل نفس العنوان الذى حمله الفيلم، ويعلق ناقد التايمز بقوله: الفيلم ليس فقط ضد حرب فيتنام، بل أيضاً ضد المنابر الثقافية التى شجعتها الكنائس وحجرات الدراسة وموائد الطعام وشاشات السينما، وهو أيضاً مناهضة لهوليوود.

وكان فيلم "ستون" الثالث عن فيتنام "السماء والأرض"، يقول عنه ستون: "أردت أن يكون الفيلم رداً على النزعة العسكرية العمياء، وبعض أنماط التفكير السائد الكريه الذى تسلل إلى ثقافتنا خلال العقد الماضى وفيه يتم تصوير الصراع على طريقة الكتب الهزلية المصورة، مع وضع نهاية جديدة له تماما.. بانتصارنا"، وعن الفيلم يقول الناقد "جافن سميث": "إن أفضل أفلام ستون تحتوى على لحظات من الألم والعواطف المثيرة

للمشاعر بشكل قوى، «والسماء والأرض» واحد من هذه الأفلام"، ومع ذلك فشل الفيلم تجارياً، وضمن السياق الذى يعدو فيه اسباب فشل الفيلم، يضع "ستون" يده -بحس الفنان وربما التاجر أيضاً- على أهمية ارتباط النجاح بتناول ما يشغل اذهان الناس بقوله: "يمثل المهاجرون مشكلة فى الوقت الحاضر، وفيتنام لا تحظى بالشعبية".

وعن حى البورصة والمال فى نيويورك "وول ستريت" يخرج فيلمه الذى يحمل نفس عنوان الحى ليعرى حالة الجشع والجوع للمال والنجاح القائم على الفن والخداع من خلال صعود وسقوط بطل الفيلم بعد تورطه فى أعمال غير مشروعه ترتبط بالبورصة، ومما قيل عن الفيلم: "لقد عرض بوضوح الدوافع الحقيقية، يتظاهر الناس بالقيام بعمل نبيل، بتدبير رأس المال لدعم الاقتصاد الأمريكى، ولكن ما يحدث فى وول ستريت يحدث من أجل المكاسب".

وفى فيلم "أحاديث الراديو" يسخر ستون من ثقافة الاعلام السطحية السائدة، ويرى ناقد فارايتى أن الفيلم يلاقى اعجاب جمهور السينما الجاد من المستوى الرفيع الذى يهتم باختيار أفلامه والمواضيع التى تطرحها.

وعن مغنى الروك الأمريكى الشهير "چيم موريسون" الراحل عام ١٩٧١، يقدم ستون فيلم "الأبواب" ليحمل اسم نفس الفرقة التى كونها المغنى وأصحابه، ويقول مؤلف الكتاب عن العالم الذى يخلقه ستون بهذا الفيلم: "عالم كئيب، جموع الناس وخاصة النساء، مخلوقات سلبية منقادة تمارس عليهم السيطرة طبقة من الموسيقيين ومديرى ومروجى الدعاية وبائعى الوهم، والفليم امتداد بصرى لصورة المجتمع فى "احاديث الراديو".

أما فيلمه الأشهر "ج.ف.ك" فيتناول قضية اغتيال الرئيس كنيدى الذى يحمل عنوان الفيلم الحروف الأولى من اسمه، والفيلم لا يدور حول "من الذى قتل جون كنيدى"، ولكن يدور حول "لماذا قتل جون كنيدى"، وهو بذلك يحاول أن يكشف عن مؤامرة غامضة مثيرة للشكوك، وفى رأى البعض أن الفيلم يتهم صراحة جهاز المخابرات الأمريكية، ويكشف عن تورط الصحافة والأعلام فى مؤامرة الاغتيال، ونرى "جاريسون" بطل الفيلم يقول عقب مقتل كيندى: "يا آلهى اننى اشعر بالخجل من كونى أمريكى".

والفيلم يربط بين تحذير ايزنهاور من تضخم المؤسسة العسكرية، وخطاب كيندى الذى يبدى فيه عدم ارتياحه من الدور الأمريكى فى كوبا وجنوب شرق آسيا ويقول أنه قرر الأنسحاب من فيتنام، وعن الفيلم يقول مؤلف الكتاب: "ربما كان أكثر الجوانب أهمية فى هذا الفيلم أنه أول عمل يتناول على نطاق واسع موضوعا يتعلق بالحكومة

الأمريكية والتاريخ الأمريكى"، ويعلن ستون فى عنوان نهائى بالفيلم "مهدى إلى الشباب الذين من أجلهم يستمر البحث عن الحقيقة".

وعن آخر أفلامه حتى الآن "قتلة بالفطرة" يقول الناقد "ريتشارد كورليس" فى مجلة "تايم".. الفيلم إدانة للأسرة الأمريكية التى تنتهك براءة الأطفال، والنظام القضائى (عديم الكفاءة على نحو سارى) ولوسائل الاعلام الشرهة كما تتمثل فى صحف الاثارة الرخيصة (التابلويد)..

وهو يقول أيضاً: "يستنفد ستون فى قتلة بالفطرة كل الحيل البصرية للسينما الطليعية والسينما الشعبية".

مستويات الدراسة :

يتناول الكتاب كل فيلم من أفلام ستون موضوع الدراسة، على ثلاث مستويات، فى الأول منها يتابع المؤلف العملية الابداعية للفيلم منذ لحظة النشأة للفكرة حتى يتم اكتمالها فيلماً، وفى المستوى الثانى يقدم خلاصة لأحداث الفيلم كما تبدو على الشاشة، وفى المستوى الثالث يتناول نقد الفيلم وتحليله، ولا شك أن الكتاب بتناوله الفيلم على هذه المستويات الثلاثة، استطاع أن يغطى معظم الاحتياجات المطلوبة لقارئه عن كل فيلم: معرفة، وفهماً، وتحليلاً، وتقويماً.

فى المستوى الأول يحاول أن يقدم لنا الاجابة على الاسئلة من نوع: كيف نشأت الفكرة؟ ولماذا استهوته؟ وكيف عالجها؟ وبمن استعان فى معالجتها؟ وكيف استطاع تسويقها؟ وكيف اختار ممثليه؟ وكيف اختار أماكن التصوير؟ وكيف تكون علاقته بالعاملين معه قبل التصوير واثنائه وبعده؟ وما رأى العاملين فى الفيلم؟ وماذا جرى للفيلم على يد المخرج فى مرحلة المونتاج؟ كما يصف لنا أحياناً وقع الفيلم على المشاهدين فى العرض التجريبى، ويحرص دائماً على ذكر عدد أيام التصوير وميزانية الفيلم.

ومن خلال هذا التناول تتكشف لنا الكثير من آليات العمل السينمائى (فى أمريكا خاصة) التى لا تخلو من دلالات ثقافية هامة، كما لا تخلو من طرافة، وتقدم لنا فى النهاية درساً، ومما يذكر فى هذا الصدد عن فيلم "السفادور" أن المخرج لم يقدم للحكومة السيناريو الكامل، وأى نسخة معدلة جعلها مؤيدة للحكومة تقريباً، ويبدو فيها

الثوار هم الأشرار، ولأنه خشى أن يجد المولون الأمريكيون الفيلم معادياً للحكومة الأمريكية أيضاً، لذا لجأ إلى شركة انجليزية.

وفى فيلم "الفصيلة" فرض ستون على الممثلين برنامج تدريب مكثف لمدة اسبوعين فى غابات الفلبين تحت اشراف مقاتلين سابقين فى فيتنام، حيث قام الممثلون بحفر الخنادق، وكانوا يتناولون طعام الجنود البارد، ويسيرون فى الغابات طوال اليوم، ويخوضون مواجهات ليلية تستخدم فيها المؤثرات البصرية للانفجارات بتأثيراتها الكاملة.

ولما كان فيلم "وول ستريت" يمس رجال الأعمال، فقد عرض الفيلم عرضا خاصا على مجموعة من رجال الأعمال والمستثمرين الحقيقيين، وسجلت أحدى الصحافيات ردود أفعالهم وتعليقاتهم التى نشرتها فى حينها فى "نيويورك تايمز".

وعن اصرار "ستون" ومعاناته فى محاولة تحقيق أفلامه، نعلم أنه استمر طوال عشر سنوات فى محاولاته لتحقيق فيلم "مواليد الرابع من يوليو".

ويكشف لنا المؤلف فى هذا المستوى من دراسته للفيلم عن بعض أساليب التكنيك المستخدمة، مثل استخدام مدير التصوير لحركات الكاميرا الواسعة للتعبير عن فوضوية أغانى فرقة "الأبواب"، وسيريالية أشعار موريسون، ويشرح كيف يخرج بين الأغنية الأصلية لموريسون واداء الممثل "كيلمر" الذى يقوم بدوره.

ويذكر المؤلف أن "ستون" حذف مشهد أغنية "الجندى المجهول"؛ الذى يعبر بها موريسون فى فيلم "الأبواب" عن ارائه السياسية بشكل مباشر، وكانت الأغنية هجاء صريحا لحرب فيتنام سبق أن منع بثها فى الراديو، ويبرر المخرج هذا الحذف بأنه اضطر إليه لتجنب الاطالة، ولكن مؤلف الكتاب لا يعلق -باعتباره ناقداً- إذا كان ستون قد أصاب فى هذا الحذف (فنيا) أم أخطأ، مكتفيا بالاشارة لما حدث تاركا لمشاهد الفيلم أن يستنتج ماذا كان الحذف لاسباب فنية (كما ذكر المخرج) أم لأسباب تمرير الفيلم رقابيا حتى لا يتعرض لمصير الأغنية (الذى ذكره مؤلف الكتاب).

ويذكر لنا المؤلف أن ستون -خلال اعداده لفيلم (ج.ف.ك)- قرأ عشرين كتابا، واستعان بباحثة لمساعدته فى البحث حول كل تفاصيل الموضوع وخلفياته، وقرأت بدورها حوالى مائتى كتاب غير الملفات الصحفية، ولم تكن الباحثة الوحيدة، وإنما استعان بفريق آخر من الباحثين فضلاً عن الخبراء فى كل الجوانب المتعلقة بالاغتيالات، والمؤرخين، والاشخاص الذين تتوافر لديهم معلومات عن القضية، ومما يذكر أيضاً عن اعداد هذا الفيلم أن كتابة السيناريو اعيدت حوالى خمس مرات.

إن ما يمكن استخلاصه من خلال تناول الكتاب لكل فيلم فى مرحلتى الاعداد والتنفيذ يمثل ذخيرة هائلة من الدروس، وما أشرنا إليه فيما سبق مجرد شذرات ضئيلة جداً منها، لعلها أن تفتح شهية القارئ للاطلاع على المزيد.

فى المستوى الثانى لتناول الفيلم فى الكتاب يعرض علينا المؤلف ملخصاً لأهم أحداث الفيلم كما انتهى وصفه على الشاشة؛ وذلك حتى ينعش به ذاكرة القارئ الذى سبق وأن شاهد الفيلم، كما يوفر للقارئ الذى لم يشاهده قدراً من التقارب بينه وبين الفيلم، وقد جاء هذا الملخص/ العرض لأحداث الفيلم فى سلسلة متماسكة أحياناً، وفى أحيان أخرى يأتى على شكل نبذ متفرقة، وذلك وفقاً لما يراه المؤلف أقربها إلى طبيعة الفيلم، ويمثل هذا الملخص/ العرض فى كل الأحوال صورة لما انتهت إليه الجهود السابقة لعمل الفيلم، وهو ما يعين القارئ على المتابعة والتقويم لما يأتى بعد ذلك من تحليل للفيلم.

يبدأ المؤلف فى المستوى الثالث والأخير لتناول الفيلم بتحليل فنى يحمل وجهة نظره هو للفيلم، ثم يتلوها بأراء النقاد المؤيدين ثم المعارضين، وينتهى غالباً بتعليق للمخرج أوليفر ستون نفسه عن الفيلم.

وقد حرص المؤلف فى تحليله لكل فيلم أن يؤكد على ابراز مواصفات "بطل" ستون المنعزل الوحيد مقطوع الصلة بالآخرين، وهو ما جعل مترجم الكتاب يضيف "أزمة البطل الوحيد" إلى عنوان الكتاب باعتباره عنوانا لكل أفلام ستون.

وتضم قائمة النقاد الذين استعان مؤلف الكتاب باقتباسات من نقدهم لأفلام "أوليفر ستون" بالتأييد أو المعارضة حوالى ٣٠ ناقداً، وهو ما يعنى أنها تضم معظم نقاد السينما فى أمريكا، ومنهم كبار النقاد فى أشهر الدوريات.. أمثال: بولين كيل (ناقدة صحيفة نيويوركر)، وولتر جودمان، فنست كانبى، جيفرى مادرك والثلاثة يكتبون فى (صحيفة نيويورك تايمز) ومنهم أيضاً: ديفيد دينى (موفيز)، ديفيد بروك (إنسايت)، ريتشارد كورليس (تايم)، ديفيد أنسن (نيوزويك)، ريتشارد بورتن وكريستوفر شاريت (سينياست)، جون باورز (لوس انجليس ويكلى)، ليو كاولى (منثلى ريڤيو)، ونقاد صحيفة (ڤارايتى).

ولا شك أن كتابات مثل هذه الكوكبة الكبيرة من النقاد تمثل معظم الاتجاهات فى النقد السينمائى الأمريكى، والاقتباسات الواردة تعطينا نماذج منها، ومن ثم فالكتاب إلى جانب تقديمه لسينما "أوليفر ستون" يوفر لنا التعرف أيضاً على النقد السينمائى

الأمريكى بمختلف اتجاهاته، وإن كانت بعض الأحكام الواردة بالكتاب عن فيلم من الأفلام تبدو مبتسرة وغير مبررة بالأمثلة التوضيحية، وهو ما قد يكون كذلك فى النص الأصلى للناقد أو يكون بفعل عامل الاقتباس وما يفرضه من الاختصار تاركاً لذكاء القارئ استخلاص المبررات من خلال استرجاع الملخص السابق للفيلم.

ومؤلف الكتاب إذ يجمع بين آراء المعارضين للفيلم إلي جانب المؤيدين له، يحرص بذلك على الحفاظ على موضوعيته ويجعل الأفق مفتوحاً وغير نهائى فى الحكم على الفيلم، الأمر الذى تفرضه النظرة المتعمقة لأى عمل من أعمال الفن الكبيرة، وقد كان من أقسى كلمات النقد الموجهة لأوليفر ستون ما جاء فى نقد روبرت ستون لفيلم "السماء والأرض" بقوله: *لقد نجح أفضل السينمائيين فى مقاومة الوقوع فى التبسيط،* ويرغب ستون فى أن يجمع بين المحارب السابق فى فيتنام والمجتمع على الحرب فى آن واحد، فى التعبير عن الجندى الأمريكى المقاتل وعن الفيت كونج، أى أن يكون الأمريكى والفيتنامى فى وقت واحد، ولكن إذا كان المرء يمكنه التعبير عن ذلك دون حاجة إلى مهارة فى الواقع، إلا أن الأمر يختلف فى الفن، فهو أكثر صعوبة بكثير من الواقع، ربما كان عليه تحقيق ذلك أحياناً، ولكن يجب أن يكون المرء فناناً، وليس مجرد مخرج هوليوودى محترف"، بينما جاء أرق تأييد لنفس الفيلم ضمن ما ذكره الناقد جافن سميث بقوله "لم يسبق أن صنع ستون فى حياته ديكوراً، أو حركة كاميرا، أو قطع.. ليس نابعا من قلبه تماماً".

ولعل هذه المساحة الشاسعة من الخلاف بين الناقدين فى نظرتهما إلى "أوليفر ستون" وأعماله، هى بقدر ما تبين لنا موضوعية مؤلف الكتاب، تبين لنا فى الوقت نفسه مدى ما تثيره أعمال "أوليفر ستون" من حوار حى يجعلها جديرة بالاهتمام والدراسة ويجعل من هذا الكتاب اضافة حقيقية لمكتبتنا العربية.

هاشم النحاس

مقدمة المترجم

أوليفر ستون.. لماذا؟

دفعنى إلى تقديم هذا الكتاب إلى القارئ العربى أن أوليفر ستون، المخرج السينمائى الأمريكى معروف جيداً لدى هذا القارئ بأفلامه التى أحدثت أصداء كثيرة عند عرضها، وهو بالتالى صاحب تجربة «محسوسة» مباشرة من القارئ المفترض لهذا الكتاب وليس كغيره من مخرجى سينما الفن الخالص الرفيع الذين عادة ما تعرض أفلامهم للصفوة فى نوادى السينما ولا تتوفر بسهولة فى أسواق التوزيع السينمائى فى بلادنا العربية.

وبالتالى يمكن للقارئ قياس واختبار أسباب إعجابه بأفلام أوليفر ستون أو عدم إعجابه بها.

هذا الكتاب دراسة شاملة فى سينما هذا المخرج المتمرد الذى عاش حياة غريبة صاخبة متقلبة، وبدأ منذ وقت مبكر للغاية الكتابة والتأليف، وانتقل مسافراً مغامراً إلى بلدان أخرى خارج الولايات المتحدة، ثم كانت تجربته الأكبر والأكثر تأثيراً عليه، تجربة اشتراكه شابا فى حرب فيتنام وهى التجربة التى تركت تأثيراً كبيراً على اهتماماته السينمائية، وطبعت عدداً كبيراً من الأفلام التى كتب لها السيناريو وأخرجها.

لكن أوليفر ستون لم يصنع أفلاما فقط عن فيتنام، بل تناول قضايا سياسية واجتماعية ملتهبة داخل وخارج الولايات المتحدة، من السلفادور إلى وول ستريت إلى اغتيال كنيدى فى «ج.ف.ك» إلى موسيقى البوب ونجم الستينات الشهير جيم موريسون فى فيلم «أبواب» إلى الحرب الفيتنامية وتأثيرها على المجتمع الأمريكى فى «الفصيلة» و«مواليد الرابع من يوليو» و«السماء والأرض».

وقد أثار فيلمه عن اغتيال كنيدى الكثير من الجدل، ودفع الكونجرس الأمريكى بل والبيت الأبيض إلى إعادة فتح ملف قضية اغتيال كنيدى وإتاحة فرصة الاطلاع على وثائق الحادث أمام الباحثين.

ورغم ما تثيره أفلام أوليفر ستون من جدل بسبب عنفها وجرأتها وقسوة ما تعرضه، إلا أن أحدها لم يكن له تأثير فى فيلمه «قتلة بالفطرة» الذى أحدث أصداء كبيرة وجعل نقاد ستون ينقسمون بشدة حوله بسبب إغراقه فى العنف وتصوير القتل،

ومن ناحية الشكل السينمائى اعتبر الفيلم أحد أكثر الأفلام جرأة فى البحث عن علاقات جديدة بين الصور السينمائية ومحاولة ابتكار شكل جديد فى توليف اللقطات والتعامل مع الألوان والإيقاع والحركة والمزج بين الحقيقة والخيال، وقد عُرض هذا الفيلم فى مهرجان القاهرة السينمائى الدولى عام ١٩٩٥، ولاقى استقبالاً حماسيًا من جانب الجمهور الذى شاهده، واستضاف المهرجان مخرجه أوليفر ستون.

أوليفر ستون نتاج جيل الستينات المشبع بالغضب، نجح بعد سنوات من الجهد الشاق فى فرض اسمه على خريطة سينما هوليوود الكبيرة.. بل وعلى خريطة السينما فى العالم، وأصبحت دراسة أفلامه ضرورية لفهم ما يحدث فى السينما الأمريكية اليوم.

وكتاب «سينما أوليفر ستون» لمؤلفه الأمريكى نورمان كيجان هو أكثر ما كتب عن هذا المخرج فى شموليته وعمقه، وهو لا يتناول فقط أفلامه بالتفصيل، بل يربط بينها وبين المحطات الشخصية المختلفة فى حياة صانعها ومؤلفها أوليفر ستون نفسه، كما يبحث ويدقق فى ما كتبه النقاد الأمريكيون من اليمين ومن اليسار، المتحمسون لستون والرافضون له، كذلك يستعرض المؤلف بالتفصيل ظروف إنتاج كل فيلم من أفلام ستون وتصويره والمشاكل التى صادفت مخرجه فى مرحلة البحث والدراسة، ويعرض لكل فيلم بالتفصيل ثم يقوم بتحليله، كما يخصص فصلاً كاملاً لتناول الأفلام التى كتب لها ستون السيناريو دون أن يخرجها، بغرض اكتشاف الملامح الخاصة المميزة لأسلوبه وتكوينه الفكرى.

ويخصص المؤلف الفصل الأخير من الكتاب لتناول نقاط القوة ونقاط الضعف عند أوليفر ستون وأفلامه، ملخصًا رؤيته له فى إطار سينما المستقبل، وينهى الكتاب بقائمة كاملة لكل أفلام ستون ككاتب ومخرج حسب ترتيب ظهورها حتى وقت ظهور الكتاب.

إن هذا الكتاب لا يصلح فقط لدارسى السينما، والمهتمين بالسينما الأمريكية الجماهيرية فقط، بل هو أساسًا كتاب لمشاهدى السينما الذين يتأثرون بها ويتعايشون مع ما يشاهدونه من أفلامها، فقد يكون مفيداً لهم فى التعرف على ما خفى عليهم وهم يشاهدون الأفلام بما يحتويه من معلومات وخلفيات، ومادة نقدية تختلف أو تتفق مع تلك الأفلام.

و«سينما أوليفر ستون» محاولة لسبر أغوار مسيرة حياة وعمل مخرج من أهم السينمائيين العاملين اليوم فى صناعة السينما الأمريكية التى تؤثر على المشاهدين فى العالم كله وعلى المشاهد العربى بل والسينمائى العربى بوجه خاص؛ لذا أصبحت دراسة أعمال مخرجيها ضرورة حتمية.

أمير العمرى

فهرس الكتاب

الموضوع		رقم الصفحة

	الموضوع	رقم الصفحة
	مقدمة المترجم	٢١
	أوليفرستون.. لماذا؟	
١-	البدايات	٢٧
٢-	البدايات الزائفة	٤٥
٣-	السلفادور	٧٣
٤-	الفصيلة	٩٣
٥-	وول ستيرت	١١١
٦-	أحاديث الراديو	١٣٣
٧-	مواليد الرابع من يوليو	١٥١
٨-	الأبواب	١٧٥
٩-	ج. ف. ك	١٩٩
١٠-	السماء والأرض	٢٣٣
١١-	قتلة بالفطرة	٢٥١
١٢-	مشاكل وآفاق	٢٨١
	فيلموجرافيا أوليفر ستون	

الفصل الأول

البدايـــــات

ولد أوليفر ستون فى نيويورك، فى سبتمبر عام ١٩٤٦، ونشأ فى الشريحة العليا من الطبقة الوسطى فى عقد الستينات المضطرب. وفى الفيلم التسجيلى الذى عرضته قناة «شو تايم» بعنوان «أوليفر ستون: الداخل والخارج» يصف الكاتب والمخرج ستون نفسه فيقول إنه «ولد فى الصراع»، وإن والده كان مضاربا فى البورصة، وكانت عنده نظرة سوداء تشاؤمية ان لم تكن ساخرة للحياة. أما أمه فهى سيدة كاثوليكية فرنسية ثرية، لم تفقد قط الاحساس بالتفاؤل الذى يتصف به المهاجرون. وكان والداه يعيشان حياة اجتماعية صاخبة ويسهران كثيرا فى الخارج، لذا فقد تمت تنشئة أوليفر الطفل على أيدى مربيات.

كان والده، لو ستون، يكتب رسالة صحفية اخبارية شهرية فى الاقتصاديات والسياسة. ويقول أوليفر ستون: «كان والدى يعتقد أن الحياة شاقة. وأن أهم شئ هو أن يكسب المرء عيشه». ويتذكر ستون بوضوح أنه كان يذهب مع والده الى وول ستريت، وأن والده كان يحب التواجد هناك كثيرا. وكان دائما ما ينصح ابنه بارتداء بذلة وقص شعره وينصحه بأن يصبح فى المستقبل مضاربا فى البورصة، مرددا على مسامعه أن الرجل لا يجب أن يكون مختلفا فى سلوكه ومظهره عن الآخرين. ويعترف ستون أن علاقته بأبيه كانت علاقة شديدة التوتر، وأنه خيب ظن والده فيه لمدة ثلاثين سنة.

كان ستون يرى أن والده، رجلا متزمتا فى تفكيره، جامدا الى درجة الانضباط العسكري. وقد دس ستون ذات مرة عقار ال. اس. دى فى شراب ابيه. وفيما بعد، بعد مرور سنوات عديدة، يتذكر أن والده قال له بعد أن كان قد خفف من غلوائه « هلا أعطيتنى بعضا من ذلك العقار».

أما أمه فكانت امرأة فرنسية ـ كندية تتصف بالمرح والنشاط، وكان والده قد التقى بها فى باريس خلال الحرب العالمية الثانية. وقد قالت أمه «جاكلين جوديه ستون» عنه فيما بعد: «ان أوليفر لا يحب الحديث عن نشأته فى وسط ثري».

عاشت الأسرة وتنقلت بين منازل مانهاتن وستامفورد، وبيوت كونيكتيكت. والتحق ستون بمدرسة كاثوليكية فى مدينة نيويورك ثم مدرسة هيل فى بوتسدام فى ولاية

بنسلفانيا. وفى الخامسة من عمره، كتب مسرحية هزلية لمسرح العرائس أسند أدوراها الى أبناء خالته الفرنسيين. وفى السابعة من عمره، بدأ يكتب القصص والأفكار وكان والده يدفع له ربع دولار عن كل واحدة منها. وبدأ وهو فى التاسعة من عمره فى تأليف كتاب عن أسرته وحياته، بلغ عدد صفحاته تسعمائة صفحة.

كان والد ستون من المدافعين عن الأثرياء طوال حياته. ويتذكر ستون ذلك قائلا: «كان والدى يصحبنى معه الى السينما وكان عادة ما يقول: لماذا يسخرون هكذا من رجال الأعمال؟». والحقيقة أن والد ستون كان رجلا متعدد العلاقات النسائية وكان يخون زوجته مع زوجات أصدقائه أو زوجات أصدقاء الأسرة. وفى الوقت نفسه، كان يمر بظروف مادية عسيرة، مشرفا على الافلاس. وقد ترك هذا كله دون شك، تأثيره على نظرة أوليفر ستون للعالم.

وقع الطلاق بين والدى ستون عام ١٩٦١ وكان فى الخامسة عشرة من عمره. وفى الفيلم التسجيلى «الخارج والداخل» يقول اوليفر ستون إنه صدم عندما اكتشف ان والديه كانا بالفعل يعيشان منفصلين تحت سقف واحد. وأضاف: «بعد وقوع الطلاق، قال لى والدى انه غارق حتى أذنيه فى الديون، وانه سيقوم بالانفاق عليّ الى أن أكمل تعليمى المدرسي، وبعد ذلك يجب أن أعتمد على نفسي. لكن والده لم يتغلب قط على أزمته المالية. وعندما كان ستون لا يزال فى المدرسة الابتدائية، تقدم للتطوع لكى يذهب الى الكونغو كجندى مرتزق، ثم بدأ يتعلم الغوص تحت الماء.

انهى ستون تعليمه المدرسى الخاص، ثم درس الفنون الحرة لمدة عام فى جامعة «يال». وفى عام ١٩٨٧ صرح ستون بأنه فى تلك الفترة بدأ يشعر بالنضج، وأنه «نتاج اقتصادى متماسك للساحل الشرقي»، وقال «لقد أردت أن أخرج من الخلية». وقال ايضا إن احساسه بأن والديه عاشا منفصلين جعله يشعر أنهما تخليا عنه بل خاناه.

وعندما عرف أن هناك وظيفة خالية للتدريس فى المعهد الباسيفيكى فى كولون، أى الحى الصينى فى سايجون (فيتنام)، بادر الى التقدم لها مدفوعا بخياله الخاص المستمد من زوربا اليونانى ولورد جيم.

وقد وصل ستون الشاب الى سايجون بفيتنام فى يونيو عام ١٩٦٥، والتحق بالعمل فى التدريس وهو فى الثامنة عشرة من عمره. وكان جنود مشاة البحرية الأمريكية يذرعون الشوارع يطلقون نيران اسلحتهم. عن تلك الفترة كتب ستون يقول: « كنا نحن الأولاد الطيبين، وكنا نؤمن أننا سننتصر. لقد كانت حرب جيلي، كانت شيئا مجيدا».

وقضى ستون فترتين دراسيتين فى تدريس الطلاب الفيتناميين الانجليزية والرياضيات والجغرافيا والتاريخ. وبعد ذلك قبل وظيفة عامل نظافة فى سفينة تجارية أمريكية، وهى وظيفة وضيعة، لكنها اتاحت له الفرصة لزيارة العديد من الموانئ الآسيوية، ثم حملته الى أوريجون.

وفى جوادالارا فى المكسيك، انهى ستون كتابة روايته الأولى بعنوان «حلم ليلى لطفل» عن تجربته فى آسيا. وبلغ عدد صفحات الرواية ١٤٠٠ صفحة. ويقول ستون عن هذه التجربة: «بدأت الكتابة وكأننى اكتب ملحوظة سيتركها صبى ينوى الانتحار، ليس لأننى كنت سأنتحر ولكن لأننى كنت أشعر بالاكتئاب الشديد. لقد كنت متأثرا بتجربة شبيهة بتجربة جاك لندن ولكن بأسلوب جيمس جويس. وكان الأمر بأسره نوعا من الجنون المطلق، وكانت الرواية مليئة بالكثير من السخرية والتهكم. وكنت اعتقد أنها أفضل ما كتب منذ رامبو. وعندما رفضتها دار نشر سيمون وشوستر استسلمت والقيت بنصف المخطوطة فى النهر الشرقى وقلت لنفسى إن أبى على حق، فأنا مجرد صعلوك».

وبعد أن قضى دورة دراسية أخرى فى جامعة يال، التحق أوليفر ستون بالجيش عام ١٩٦٧: «لقد أردت أن أثبت لوالدى أننى رجل، وكانت عندى أيضا جرعة كبيرة من الوطنية، وكنت أؤمن بأمريكا ومبادئها، وأعتقد أن الشيوعيين يسعون الى القضاء علينا فى كل مكان». ومن أجل أن يختصر الطريق، أصر ستون على الالتحاق بالمشاة وأن يذهب الى فيتنام.

ورغم أن والد ستون، وهو يمينى ذكي، كان يؤمن بنظرية الدومينو، فقد كان يرى أن الحرب شئ سخيف سيضيع وقت ابنه، ولم يكن يمانع من ان يشارك فيها شباب أقل نفعا من الناحية الاقتصادية.

وكانت فيتنام التى عاد اليها جنديا مقاتلا عام ١٩٦٧، تختلف كثيرا عن فيتنام التى عرفها من قبل: «كان الفيتناميون الذين سبق أن قابلونا بالترحاب عام ١٩٦٥، يترددون الآن فى قبول دولاراتنا ويبدون نحونا شعورا بالكراهية».

وكان ستون شديد الادراك لانتشار الفساد والدعارة فى منطقة الحرب. « كان الكثيرون يعودون من هذه الحرب الى الوطن فى أكياس بلاستيكية، بينما كان آخرون قد حققوا الملايين... وكان هناك من ستة الى سبعة من العاملين فى الجيش من غير المقاتلين مقابل مقاتل واحد، كثيرون منهم يأكلون اللحوم و الأسماك الفاخرة كل ليلة...

لقد نقلنا الفساد القائم فى شاطئ ميامي ولاس فيغاس الى فيتنام... وكان الفساد المطلق يتمثل فى قيام الرئيس جونسون بارسال الفقراء وغير المتعلمين الى الحرب. وكان بذلك يمارس حربا طبقية يعفى منها أبناءالطبقات الوسطى والعليا عن طريق التسجيل في المدارس الخاصة أو الحصول على شهادات من الأطباء النفسيين مقابل المال. ولازلت واثقا حتى الآن، من انه اذا ما كان أبناء الطبقات الوسطى والعليا قد ذهبوا الى فيتنام، فقد كان آباؤهم وأمهاتهم، من السياسيين ورجال الأعمال قادرون على ايقاف الحرب مبكرا جدا».

وفى سبتمبر ١٩٦٧، عندما حل عيد ميلاد ستون الحادى والعشرين، كان هو فى طريقه كى يلحق بكتيبة المشاة الخامسة والعشرين على الحدود الكمبودية.

وكان يوم واحد فى الأدغال كافيا للتخلص من أوهامه الرومانسية. «لقد وجدت نفسى فى الجبهة فى أول يوم لى فى الميدان. وكان الأمر شاقا جدا، وكنت أعتقد أننى لن استطيع التحمل، وكدت الفظ أنفاسى وأنا أحمل خمسين رطلا من المعدات العسكرية».

وكانت أول مواجهة لستون شبيهة جدا بالكمين الليلى الذى صوره فى فيلم «الفصيلة». لقد تقدم منه ثلاثة من جنود الجيش الفيتنامى الشمالي، وتسمر هو فى موقعه. «أتذكر بالطبع أن عقلى كان يحاول أن يعثر على منطق للأمر كله. وقلت لنفسى أن هؤلاء الجنود لابد أن يكونوا من جنودنا الذين ضلوا طريقهم». ولكن لحسن الحظ، فقد جرحت فقط».

لم يكن لديه أى موقف أيديولوجى بالطبع، لكنه أدرك أن الجنود من السود والفقراء البيض، كانوا يتجرعون نفايات الطبقة العليا، ولم يكونوا يصدقون ادعاءات الأغنياء، لقد كانوا يعرفون شيئا واحدا، أنهم فى فيتنام يواجهون كل ما يواجهونه بمفردهم.

ومع اتساع الحرب، أصبح ستون جنديا أفضل، لكن احساسه بالصواب والخطأ كان مشوشا. وكان حرق وتدمير القرى الفيتنامية يتزايد. وفى احدى القرى، فقد ستون السيطرة على نفسه وأخذ يطلق الرصاص على قدمى رجل مسن، وهو المشهد الذى صوره فيما بعد فى فيلم «الفصيلة».

ووجد ستون أن الكثير من الجنود الأمريكيين يشعرون بالاستياء من الأمريكيين المناهضين للحرب. وكانوا يقولون: «دعهم يأتون الى هنا ويقاتلون. دعهم يجربونها». أما الآخرون، وعلى الأخص السود، فقد كانوا فى سلوكهم أقرب الى الهيبيز. وكان

الواحد منهم يردد أشياء مثل: أنا هنا رجل. سأدخن الحشيش وسأتمكن من البقاء وأنجو، وسأحقق الكثير من المال. ويضيف ستون: كان الحشيش متوفرا بغزارة.

وازداد القتال وحشية، وجرح ستون فى ساقه ومؤخرته، وكان كل ما يريده فى ذلك الوقت البقاء على قيد الحياة. وبدأ يدخن المخدرات بكثرة حتى يتجنب التفكير.

وسرعان ما نُقل الى سايجون للتحقيق معه أمام الشرطة العسكرية بسبب سوء سلوكه. ولكن بدلا من أن يقضى فترة عقوبة، تمكن من عقد صفقة: فقد طلب العودة الى الجبهة، مقابل اسقاط التهمة عنه. وكان له ما أراد. والتقى هناك بضابط برتبة رقيب، استلهم منه فيما بعد شخصية «الياس» فى فيلم «الفصيلة»، وكان شابا وسيما أسود الشعر يشبه جيم موريسون، وقد قتل فيما بعد.

وعندما التحق ستون بفصيلة الفرسان، التقى برقيب آخر، استمد منه شخصية «بارنز» فى «الفصيلة». وبدأ ستون يختلط بالجنود السود ويدخن معهم الحشيش ويتحدث بلهجة مثل لهجتهم. وهو يقول ان الجنود الأمريكيين لم يهتموا كثيرا بالعدو، وكانوا فقط يعتقدون أن الجنود الفيتناميين يتميزون بالقسوة والمهارة والوحشية وأنهم كانوا يريدون قتل الأمريكيين.

وكان الكثير من الجنود يحملون مشاعر عنصرية تجاه المدنيين الفيتناميين، بما فيهم النساء والأطفال. ولم تصدر أوامر بارتكاب مذابح، لكن كان هناك قتل عشوائى للمدنيين كما رأينا فى فيلم «الفصيلة»، وكان الكثيرون لا يحاسبون على ذلك. وقد انقذ ستون حياة فتاة فيتنامية كما نرى بالفعل فى الفيلم نفسه.

وكثيرا ما كان يسود القلق والتوتر أوساط الضباط والعاملين فى الشؤون الادارية مع غياب الهدف وعدم تحقق النصر، وبدأ الجميع يخشون على حياتهم. وقد أدى هذا التوتر الناتج عن التشبث بالحياة الى الكثير من المشاحنات وجرائم القتل. وكان الضباط، وخصوصا من رتبة الرقيب، مكروهين جدا لأنهم كانوا عادة من القطط السمان، يحققون الثراء بطرق مختلفة، ولكنهم لا يعرضون أبدا حياتهم للخطر. ويعتقد ستون أن هذه الحالات كانت منتشرة بنسبة أكبر كثيرا من التقديرات الرسمية. وقد وُزع منشور فى معهد السينما فى كاليفورنيا يتهم ستون بأنه اشترك فى أعمال القتل التى صورها فى فيلمه «الفصيلة» وأن من الضرورى محاكمته كمجرم حرب.

وبعد خمسة عشر شهرا قضاها فى فيتنام، عاد ستون إلى الولايات المتحدة. وكان دائما ما يقول إن فيتنام كانت بوتقة حياته التى تولدت منها أكثر أفكاره السينمائية

قوة.: «كان ما ولدّه القتال فى رؤسنا أننا قد نفقد حياتنا فى أى لحظة... لقد شكّلتنى الحرب، وكانت أكثر الأحداث تأثيرا فى حياتي، لكنها لم تتخذ أبدا الوجهة التى يمكن توقعها... وليست هناك علاقة بينها وبين البطولة. وكانت النار التى تنطلق عشوائية تماما ومن الممكن ان تقتلك بنفس السهولة التى يمكن أن تقتل بها زميلك الواقف على مسافة خطوتين منك. إن قوة النيران الحديثة مدمرة جدا بحيث يصبح ميدان المعركة الصغير بالفعل حلبة للذبح (سلخانة)».

ولكن ستون لا يزال يرى أن هذه التجارب البشعة التى مر بها تركت رغم ذلك تأثيرا كبيرا عليه: «من الخطر أن يكون المرء دائما قادرا على التحكم فى مسار الأمور. لقد جاء معظم ما تعلمته فى حياتى من الشعور بالهزيمة المخزية، أو من ركونى الى السلبية والعبث وجعل نفسى أضحوكة للآخرين. لقد قال بليك إن «الوفرة تؤدى الى الحكمة». ومن الممكن أن يخبر المرء الحياة اذا ما أدرك حدودها، وان الخيارات الأخلاقية العظيمة لا تنبع إلا من الحياة نفسها».

وبعد عشرة أيام من تركه الجيش، اتجه ستون الى المكسيك وقبض عليه على الحدود وفى حوزته أوقيتين من الماريجوانا، وأصبح يواجه السجن لمدة تتراوح بين خمس سنوات وعشرين سنة، حسب أحكام القانون الفيدرالى على مهربى المخدرات.

ووجد نفسه فى السجن مع خمسة عشر ألفا من الشبان الأمريكيين. ورأى احدهم يقول له: «استيقظ يأخينا. هذه هى أمريكا الحقيقية». وبعد تردد، اتصل ستون بوالده الذى دفع نفقات المحامى الذى انتدبته المحكمة وحصل على حكم برفض القضية «لصالح العدالة». وعندما استمع والده إليه وهو يردد أغانى «الراب» التى يرددها السود من الصعاليك قال له: لقد أصبحت رجلا أسود.

ويقول ستون إنه وجد الخلاص فى معهد السينما فى جامعة نيويورك... «لقد كان حلم كل سينمائى أن يدرس السينما دراسة عليا. وكانت الدراسة باردة مثل دراسة علم الفلك. وكان أول أستاذ لى هو مارتن سكورسيزي، وكان يبدو مثل عالم مجنون، بشعره الطويل المنسدل على كتفيه. وقد ساهم فى توجيه الغضب الذى كنت اشعر به». ويقول ستون انه وجد شبيها لنفسه فى شخصية ترافيس بيكل، القنبلة الزمنية البشرية فى فيلم «سائق التاكسي».

وقد ألهم سكورسيزى صاحب الشخصية المؤثرة، ستون ودفعه الى اخراج سلسلة من الأفلام القصيرة أثناء الدراسة. وتُصور بعض المقاطع التى عرضت منها فى فيلم

«أوليفر ستون: الداخل والخارج» محاربا سابقا فى فيتنام وقد عاد معاقا، يذرع شوارع نيويورك ثم يلقى بحقيبة مليئة بالميداليات التى حصل عليها فى مياه المحيط، ويصور أيضاً طالبا شابا اجرامى النزعة يدس مسدسه فى حقيبة صغيرة مربوطة إلى وسطه. وقد اعجب سكورسيزى بأعمال ستون، وقال معلقا على ذلك: عرفت أنه مخرج عظيم، كان ما عنده أكثر كثيرا مما عند غيره من الطلاب، بعضه كان مبالغا فيه بعض الشئ، لكنى اعتقد أن المبالغة هى التى جعلته يواصل مسيرته.

وفى أحاديث أخرى يعلق ستون بقوله: لقد كنت عنيفا جدا وكان زملائى ينظرون إلىّ باعتبارى قاتلا. لم يقل أحد لى شيئا، لكن مشاعرهم كانت ملموسة، وقد شعر غيرى من المحاربين السابقين فى فيتنام بنفس الشعور.

سياسيا يرى ستون أن فيتنام حولته من يمينى إلى فوضوى، يشعر بالغربة ويمتلئ بالشك والكراهية. وعندما قرر نيكسون غزو كمبوديا، فكر فى اغتياله: «اذا أردت أن تهز النظام، اذا أردت ثورة، اذن دعنا نحصل على واحدة، دعنا نقتل رجال الشرطة». وبعد عشر سنوات، كان ما يزال يعتقد أن تلك كانت الطريقة الوحيدة لاحداث ثورة فى أمريكا.

وأغلب الظن أن أفكار ستون وطريقته فى العمل بدأت فى التشكل فى تلك المرحلة. ويكشف هو عن ذلك فى أحاديث تالية.

«أن الاخراج هو استمرار للكتابة. فأنت تكتب ثم من الطبيعى أن تستكمل العملية. وهو ما يجعلها أكثر تحقيقا للذات. أنك تساعد نفسك أيضاً اذا ما اخرجت مادتك. والفرق كبير. دعنى أشرح لك الأمر: أن الكتابة عملية داخلية وغير متواصلة، وغير اجتماعية، فى حين أن الاخراج السينمائى هو العكس تماما. انه شئ خارجى أشبه باقامة حفل. وباعتبارك المضيف فانك تتواصل بشكل مباشر مع مدعويك وتعبر عن نفسك بشكل خارجي. وأنا مغرم بالانتقال من الداخل الى الخارج.

وفى الفيلم التسجيلى «الداخل والخارج» يضيف ستون أن المخرج يضغط ويلاطف ويستخدم الخداع لكى يدفع الممثل الى التفتيش داخل نفسه والعثور على مفاتيح للأداء.

وعن مرحلة الكتابة يقول إنه يعمل ساعات طويلة، فهو يبدأ فى الصباح، ثم يقضى فترة استراحة قصيرة فى الظهر، ثم يواصل الكتابة حتى المساء. وهو يستطيع الكتابة فى أى مكان: فى غرف الفنادق أو فى بلدان أخرى يسافر إليها، ولكنه لا يستطيع الكتابة على الشواطئ أو بالقرب من الأماكن التى تضج بالموسيقى. « الاخراج الجيد

يعتمد على الرؤية المستمرة لاثنين أو ثلاثة من البشر، يتعاونون معا فى تطوير الموضوع خلال طريق مليئ بالمصاعب والعقبات والحلول الوسط. وهناك عوامل كثيرة يتوقف عليها نجاح المخرج مثل الممثلين الذين يعملون معه ومواقع التصوير والميزانية المتوفرة للانتاج وما اذا كنت ستستيقظ وأنت تعانى من الصداع. وكلها تؤدى الى آلاف الاختيارات. واذا فقدت أحدها لن يكون الفيلم جيدا».

وبعد أن انهى ستون دراسته، عمل سائقا للتاكسى وساعيا في احدى الشركات، لكى يعول نفسه، ولم يكن لديه وكيل فني، لكنه كتب عشرة سيناريوهات. وفى عام ١٩٧٣ عندما كان فى السابعة والعشرين من عمره، اشترت شركة كندية سيناريو روائيا منه، كان حسب ما جاء فى تقديم الفيلم، مستلهما من كابوس ليلى كتبه ستون فى الصباح الباكر بعد استيقاظه. وقد أعاد المخرج ادوارد مان كتابة السيناريو له. ويعلق ستون على الأمر بقوله: كان فيلما محدود التكاليف رغم انه لم يكن يبدو كذلك. وكان هذا فيلم «نوبة مرضية» **SEZURE** الذى عرض عام ١٩٧٤ وتكلف انتاجه ١٥٠ ألف دولار.

ويقول ستون إنه اشترك مع صديق له يدعى جيف كابلمان فى تدبير المال اللازم لانتاج الفيلم من مستثمرين كنديين دفعا حوالى ١٥٠ الف دولار نقدا، و٢٠٠ ألف دولار بمثابة قرض يسدد لاحقا. «لقد أعطيت الفيلم دمي، مع كل مليم استطعت تدبيره، وقمت بنفسى بعمل المونتاج للفيلم فى حين كنت أقيم فى غرفة بأحد الفنادق ايجارها أربعون دولارا فى الاسبوع. وسرعان ما لاحقنا الدائنون الكنديون واضطررت الى سرقة نسخة العمل من المعمل والهرب بها عبر الحدود لبيعها».

ومثل المشاريع المتواضعة الميزانية، يبدو الفيلم فقيرا فى عناصره، فقد صور فى موقع واحد (لعله منزل أحد الممولين) وغابت عنه المؤثرات الخاصة تماما، واستخدم فيه عدد محدود من الممثلين، وتم تصويره بمعدل بطئ للغاية وصممت له الديكور ماجوى ساركيس، زوجة ستون الأولى، التى استمر زواجه منها من ١٩٧١ حتى ١٩٧٧. وكانت هذه السيدة التى تكبره فى العمر امرأة ايرانية مثقفة تعمل فى سفارة المغرب بالولايات المتحدة، وقد وصف ستون علاقته الزوجية بها فيما بعد بأنها «لم تكن سهلة».

الفيلم

يبدأ فيلم «نوبة مرضية» بلقطات ناعمة لمناظر الريف قرب بحيرة عند الفجر، تنزل عليها عناوين الفيلم. يندفع طفل الى غرفة يرقد فيها كاتب فى منتصف العمر يدعى

«جوناثان فريد». ينادى الطفل «بابا»، فينتفض الأب صارخا فى فزع. يستعد المنزل لاستقبال ضيوف فى عطلة نهاية الاسبوع. يتوجه الرجل لكى يحلق ذقنه قائلا لزوجته الشابة إنه رأى الحلم المفزع نفسه مرة أخرى.

ويصل الضيف الأول وهو رجل من النوع المغرم باغواء النساء. ثم يصل بعده مليونير عجوز وعشيقته (الموديل) الحسناء الملولة. يوجه الرجل الأول اهانة لميكانيكى يقود سيارة من طراز بى ام دبليو، ثم يصل أرستقراطى أجنبى مسن وزوجته العجوز. يتطلع الجميع إلى البحيرة فى انبهار. ويتناهى من المذياع خبر عن هروب البروفيسور السابق فى جامعة هارفارد «جيزبيل جويس» واثنين من النزلاء من مستشفى للأمراض العقلية. ونلمح بسرعة أشباحا غامضة تتحرك فى الظلام بين الأشجار.

يلح الطفل على أبيه الكاتب أن يعثر على كلب الأسرة الذى ضل طريقه بين أشجار الغابة، فى حين تسترخى الزوجة فى غرفة النوم، تتخيل شبحا ملثما يحمل كشافا ضوئيا يتسلل إلى الغرفة ويهاجمها. تسمع طرقات على الباب، ثم يدخل ابنها يرتدى قناعا بلاستيكيا ويحتضنها فى دلال.

فى الخارج بين الأشجار، على صوت دقات عالية وموسيقى صاخبة، يبحث الكاتب عن الكلب، وتتحرك الكاميرا حوله حركات مهتزة سريعة، وأخيرا يعثر على الكلب مشنوقا أعلى شجرة.

فى الداخل، يتقرب الشاب المعجب بنفسه من رفيقة الثرى العجوز. ويتفق الاثنان على موعد للقاء. وتقع مواجهة بين الثرى وزير النساء ويتبادلان عبارات من نوع: «المال هو مصدر الشر»، «أنت شخص فاشل».

وعلى مائدة العشاء، تتصاعد حدة المواجهة بينهما. يعرض الثرى دعم مشروعات الكونت العجوز بالمال واضعا شيكا على المائدة، قائلا «انها الفرصة الأخيرة أيها الكونت». يتناول الرجل العجوز الشيك.

لبرهة، يظهر وجه مخيف فى النافذة. وفى الخارج، فى الظلام، يشق غلام طريقه بين الأشجار متجها نحو المنزل.، ثم تتصاعد أصوات البوم ودقات الطبول. ويقترب محارب يرتدى ملابس العصور الوسطى: «كلا من فضلك، سأفعل كل ما تريده. لا تؤذيني».

يضع الكاتب ابنه فى الفراش مرددا لنفسه: «إننى أخشى شيئا ما فى داخلي». لكنه يحب ابنه وزوجته حبا جما.

يشير الشاب زير النساء فى حديثه إلى كتاب هندى فى الايروتيكية. تتطلع الأم فى اتجاه البحيرة التى يلفها الضباب. يهمس لها ابنها: إنى خائف... من أبي.

فى غرفة المكتب، يقول الكاتب لصديقة الكونت: «شئ ما مروع يحدث لي. انه يبدو كما لو كان حلما. كما لو كنت قد شاهدته كله من قبل. لقد حضرت مجموعة من الأصدقاء الى المنزل. لا أعرفهم لكنهم يخيفونني».

تهرول أشكال شبحية فى الخارج فى اتجاه المنزل.

يتكلم الكاتب عن الكلب الميت، يظهر وجه فى النافذة. انه ذات الوجه الذى تخيله فى الماضي. ونرى قزما، ومحارب أسود، وامرأة مستبدة طويلة القوام. وفى غرفة النوم، تخاطب الكونتيسة جثة زوجها. ونسمع صوتا يعدها باعادة الشباب. المرأة العجوز ترقص وحدها. ويقدم القزم لها دهانا سحريا.

يدخل الشاب المفتون بنفسه غرفة النوم. يلمح شبح امرأة. بصوت متحشرج تهمس: من أنت؟

المرأة الطويلة القاسية والمحارب الأسود والقزم يواجهون الكاتب وزوجته وثلاثة من المدعوين. تقول المرأة: «لا تسألوا من نكون ومن أين أتينا. اننا بلا بداية ولا نهاية، وهدفنا الوحيد هو الموت. سوف تفعلون ما نطلب منكم. لقد انتهى الآخرون، وعند فجر الغد، سيكون قد بقى واحد منكم فقط على قيد الحياة»!

يقتادون الجميع إلى الخارج، مربوطين بحبل يلتف حول رقابهم. ويطلبون منهم التسابق جريا حول المنزل، ومن يأتى فى الترتيب الأخير سيعدم: «ليس لديكم سوى أقدامكم وأجهزتكم التنفسية تعتمدون عليها».

يهمس الكونت: «ليس لدينا خيار. مع كل حضارتنا علينا أن نتعلم قبول أن الطبيعة لا تكن احتراما خاصا لكوارثنا. على كل حال، لا تخشون شيئا فأنا أكبركم سنا وأضعفكم جميعا». يبدأون فى الجري.

فى الطابق العلوي، تتحدث المرأة العجوز إلى زوجها الميت. يسخر منها القزم، الدهانات تشوه وجهها. تقفز إلى مصيرها المحتوم.

زوجة الكاتب، والرجل الثرى وعشيقته والكونت يدورون حول المنزل، يلهثون بينما يطاردهم المحارب. الكاتب وزوجته يحاولان الهرب بالسيارة لكنها لا تدور. الكونت العجوز يتحامل على نفسه، يجرجر ساقه المصابة ويعثر على زوجته ميتة. يصاب الرجل

الثرى بنوبة قلبية، يحاول رشوة الثلاثة الأشرار بالمال، يعرض عليهم شيكا بمليون دولار لكنهم يمزقونه، فيهجم على الرجل الأسود، لكن المحارب يفتك به.

يغمى على الزوجة، بينما الرجال محبوسون، وتهرب العشيقة إلى محطة خدمة السيارات، تجد الميكانيكى راقدا تحت سيارة يقوم باصلاحها، تستنجد به، لكن القزم يبرز فجأة من تحت السيارة. ونعود إلى المحبوسين، يقول الكونت للكاتب: الاجابة لا تكمن فى القوة بل فى معرفة من هم. انها «كالي»، التى تمنح الحياة وتأخذها، وباسمها كانوا يلقون الأطفال فى النار كنوع من القربان. انها التجسيد الغامض لكل مخاوفنا ورغباتنا، أم الظلام وسيدة العالم.

يقول الكاتب إن صديقه الأخير مجنون. «ادوين. انك فاوست، لقد رأيتهم جميعا من قبل فى أحلامي». يتم اقتياد الكاتب إلى حجرة تجلس فيها ملكة الشر على عرشها بينما تقف عشيقة المليونير فى قوامها المشوق ترتدى مايوه (بكيني)، ويقف حارسان فى خدمة الملكة. تقول المرأة لها: انها فرصتك الأخيرة: «اقتليه ونطلق سراحك».

الكاتب والعشيقة يتصارعان فى ضراوة وتبرز سكاكين طويلة، ثم يطعن الكاتب المرأة. وتصرخ الملكة: اقتلها! ولكنها تسارع فتقطع رقبتها، ترقد العشيقة على الأرض مرفوعة الساقين. ويصرخ المليونير: ماذا فعلتم بزوجتي؟ تحتضنه المرأة الشريرة وتقبله بعنف، ثم تقول له: حسنا.. اذهب اليها، لقد رفضنى رجال كثيرون على مدار قرون، فلتذهب إليها، سأعطيك ساعتين تقضيهما معها، ثم تصبح ملكا لى إلى الأبد.

الكاتب وزوجته يخبئان ابنهما فى صندوق، ويتعانقان. تقول الزوجة: لن يجدى شئ الآن. منذ اليوم الأول لزواجنا كان هناك شئ ما غامض يحيط بك. خيالاتك الذهنية، ورغم كل شئ أشعر أنك الوحيد الذى تستطيع أن تظل متماسكا. لقد دعيت أصدقاءك إلى هنا لكى يدمروننا أنا وجيسون، ثم يدمرونك. إنك جبان. لقد أدركت ذلك الليلة. لا فائدة من أن أكذب على نفسي. كان يمكن أن أتزوج أسوأ منك. على الأقل أنت رقيق. الوقت على وشك النفاذ. تعال هنا.

يستيقظ الكاتب فى فراشه، وحيدا. ساعة الحائط تشير إلى مرور ساعتين. نقرأ على مرآة الحمام عبارة «لقد أحببتك» مكتوبة بقلم أحمر التجميل. على حافة الحوض، توجد شفرة ملوثة بالدماء، وبقع دماء فى كل مكان. وجهه يبدو معذبا.

من الداخل، يرى الكاتب الكونت العجوز وهم يقتادونه تجاه جذع شجرة حيث يقف المحارب يحمل فأسا. «لا داعى للخوف. اننى متعب قليلا من نفسى. لقد أصبحت أؤمن أن الله مزيج من الخير والشر... الموت رفيق للحياة وليس عدوا لها».

يسأل الكاتب: «سيرج. هل تؤمن بالله حقا؟». ويجيب الرجل إنه يؤمن بنفسه ولذا فانه يؤمن بالله. ثم يضع رأسه فوق جذع الشجرة قائلا: لتسرع.. عندى موعد هام.

تقول ملكة الشر: لقد أجهزت على أفضلهم، وربما يكون هناك شخص واحد ما يزال على قيد الحياة. يقول الكاتب: هناك الطفل. ويعود صوت الملكة: انك شخص حقير يادموند. أنت تريد أن تعيش بأى ثمن لكنك لا تعرف كيف. يسألها: ماذا ستفعلين به؟ يرى لقطات سريعة خيالية لقتل الطفل.

الفنان يكلم نفسه: «استطيع أن أبدأ مجددا. لقد كان الأمر كله وهما. ان حبى لهم هو حب فنان. استطيع أن أخلق المزيد».

غرفة السطح فارغة. ملكة الشر ترسل رجلين لاصطياد الطفل. لكن الكاتب يقتل المحارب بالفأس ويهرب بين أشجار الغابة ويهرع القزم خلفه.

ملكة الشر تعثر على الطفل وترفعه فى يديها. شبح الأم يظهر، تصرخ الأم: اتركى الطفل لحاله. زوجى نعم. الطفل. لا!

وجهها بلون الفضة، خيالي، تقول للطفل بنعومة: اذهب الى حجرتك. عليّ أن أذهب بعيدا. انك تكبر. اسمع كلام أمك للمرة الأخيرة.

تقول ملكة الشر: اذن فادموند ملكا لي. ترد الأم: فلتأخذيه.

تدور الكاميرا، يقترب القزم من الكاتب. الكاتب يستيقظ صارخا: لقد رأيت الحلم مرة أخرى!

يسير فى غرفة النوم والعرق يتصبب على جبهته، وهو يشعر بالذنب. انتهى الأمر. كان حلما. كل شئ على ما يرام. يبدأ فى حلاقة ذقنه، ثم يرى الكلمات نفسها على المرآة «لقد أحببتك»!

يهرع عائدا إلى غرفة النوم، شبح يرقد فى الفراش يبتسم فى قسوة. انها ملكة الشر التى تقول: نعم ياحبيبي!

المنزل فى الصباح الباكر، يأتى بائع الحليب. يجرى ابن الكاتب متجها نحو الأشجار، الزوجة تبتسم ، تنادى فى مرح: جيسون.. أيقظ أباك وقل له إن الضيوف على وشك الوصول.

فى غرفة النوم، الطفل يعثر على وجه ابيه ممتقعا بلا حركة. صوت مذيع الأخبار يقول لنا: توفى اليوم جوناثان فريد (٤٧ سنة)، الذى يعتبر ادجار ألان بو

الخيال الأمريكي، متأثرا بنوبة قلبية. وخلف زوجته نيكول وابنه جيسون البالغ من العمر عشر سنوات.

الأصـــداء

رغم ما يشوبه من كليشهات واطالة، يعتبر فيلم «نوبة مرضية» محاولة طموح لاستخدام تقاليد فيلم الرعب لمعالجة افكار نفسية وثقافية جادة. ويدور الفيلم على مستويين: مستوى الميلودراما التى تصور مجموعة من الأنواع الاجتماعية مهددة من قبل الخارجين على المجتمع، ومستوى الرمز الذى نرى فيه شخصيات تمثل (الجشع، المثقفاتية، حب الأم، الشهوانية، الرومانسية، الالهام الفني) تواجه شخصيات تجسد الفساد وتدمير الذات. وعلى كلا المستويين، تمارس كل الشخصيات خيانة النفس، بسبب رؤيتها الأحادية الضيقة للعالم (مثال ذلك، المثقف المستسلم للمجردات المختلفة). ونظرة الفيلم إلى الفنان بوجه خاص هى نظرة نقدية، فهو يبدو فى الفيلم كنمط متدنى يؤكد نظرة زوجته إليه كرجل لا يبالى إلا بابداعه الفنى فقط، ولذا فهو على استعداد لخيانة ابنه وزوجته، ومضاجعة ملكة الشر (وان على صعيد رمزي).

ان لفيلم «نوبة مرضية» عالمه السينمائى الخالص، من خلال «موتيفاته» التى ستصبح أساسية فى تشكيل العالم الفنى لمخرجه فيما بعد، وتعتبر بالتالي، مفتاحا لفهم أعماله. ان الواقع هنا، كما فى الأفلام التالية، هو قناع للأوهام وخداع النفس، الذى يجد من خلاله البطل طريقه، غالبا بمفرده. أما نمط الأب والأم (كما يتمثل هنا فى شخصيتى سيرجى الأرستقراطي، وأيضاً زوجة الكاتب) فيزودنا بحكمة غير كافية ولا دخل لها بالأزمة النهائية. هنا نرى أيضا أن المجتمع لا يدعم أحدا، بل يتخلى عن الجميع. وهو ما يذكرنا بالشرطة فى أفلام هيتشكوك، فهى تغيب عندما تنشأ الحاجة إليها. أما الثقافة فهى كالعاطفة، لا يمكن الاعتماد عليها فى ارشاد صاحبها الى الطريق الصحيح، والمرأة تؤدى إلى دمار النفس، بأسهل الطرق. واذا كان البطل - الفنان هو الذى يعيش حياة أطول من الآخرين، فليس هذا نتيجة لأى قناعات منطقية أو مشاعر حقيقية، بل بفضل مكونات الاندفاع والقسوة والخداع.

ويمكن اعتبار فيلم «نوبة مرضية» أكثر أفلام ستون اخلاصا وشجاعة فى التعبير عن مشاعره ومخاوفه الداخلية العميقة، ازاء قوى خارجية تتلاعب به وتقهر ارادته، وخشيته من أن يصبح محاصرا بمجتمع يتكون من أناس أنانيين ذاتيين سطحيين، ومن لا جدوى الفن، ومن حدة الدوافع الفنية التى قد تدمر العلاقات الانسانية. وربما لم يكن

أوليفر ستون مخلصا مع نفسه إلى ذلك الحد، لذا لم يشعر بالحاجة إلى تقديم عمل مشابه له ابدا فيما بعد.

وقد أثار الفيلم بعض ردود الفعل الايجابية. فقد كتب فنسنت كانبى فى صحيفة «نيويورك تايمز» يقول: ««نوبة مرضية» فيلم رعب طموح أنتج فى كندا من اخراج النيويوركى الشاب اوليفر ستون. شارك بالتمثيل فيه طاقم من ممثلى نيويورك الجديين، منهم جوناثان فريد وآن ميتشام، تدور حبكته حول ثلاثة من الغرباء الغامضين يقتحمون حفلا منزليا، ويروعون المحتفلين. ويمتلك ستون القدرة على ادهاش جمهور الشارع الثانى والأربعين. ورغم ما فى السيناريو من بعض الاطالة والمنحنيات، الا أن فيه مرحا حقيقيا وحوارا جيدا. وستون (خريج مدرسة نيويورك السينمائية) يكتب حاليا سيناريو أصليا بالتعاون مع روبرت بولت (كاتب سيناريو فيلم «رجل لكل العصور»).

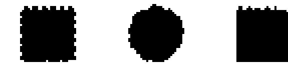
لكن الفيلم لم يحقق نجاحا فى شباك التذاكر، واستمر ستون يعيش بمساعدة زوجته الأولى. واستمرت معاناته بسبب هذا الفيلم سنوات طويلة. وبعد عشر سنوات اشترته شركة «سينيراما» لكن ستون ظل يشعر أن الشركة لم تبذل جهدا كافيا من أجل تسويقه واتهمها بالخداع. وفى عام ١٩٨١، انتقلت حقوق التوزيع إلى شركة أخرى، قامت بتوزيعه باعتباره من أفلام الرعب. وشن ستون هجوما عنيفا على الشركة، واتهمها بالتهرب من الضرائب وتحقيق أرباح غير مشروعة قبل شرائها الفيلم، ولذا أهملت توزيعه بجدية حتى لا ينكشف أمرها، وقال إنه عاجز عن تلبية طلبات شركات التوزيع البريطانية التى تطلب شراء حقوق توزيع الفيلم فى انجلترا، وإنه فشل حتى فى الوصول عن طريق الهاتف، إلى الكنديين الذين يملكون حقوق توزيعه «لا شئ يمكننى فعله سوى أن أعبر عن غضبى».

وبعد ترشيح فيلميه «بلاتون» و«سلفادور» لعدة جوائز أوسكار، أعيد طرح الفيلم فى الأسواق الأجنبية بعد تغيير اسمه إلى «ملكة الشر».

وبعد ان انتهى ستون من اخراج فيلم «نوبة مرضية» مباشرة، وجد نفسه يعيش حياة صعبة للغاية، فقبل العمل فى شركة لانتاج الأفلام الرياضية، لكنه كتب فى الوقت نفسه، أربعة عشر سيناريو، خمسة منها عن فيتنام.

وفى ٤ يوليو ١٩٧٦، فى ذكرى مرور مئتى عام على قيام الولايات المتحدة الأمريكية، انهار زواجه الأول، وكان بالكاد يحصل على ما يكفيه للعيش من عمله كسائق أجرة فى

نيويورك. وخلال بضعة اشهر، كان قد انتهى من كتابة سيناريو «بلاتون». وأثار السيناريو اهتمام بعض المنتجين وتم شراؤه بالفعل لكنهم لم يشاءوا انتاجه حتى لا يظهر فى نفس الوقت مع فيلم كوبولا «سفر الرؤية الآن». لكن شركة كولومبيا وقعت عقدا مع ستون لكتابة سيناريو فيلم «اكسبريس منتصف الليل» لكى ينتجه البريطانى ديفيد بوتنام ويخرجه ألان باركر.



الفصل الثانى

البدايات الزائفة

فى الفترة من ١٩٧٨ الى ١٩٨٦، وباستثناء اخراجه فيلم «اليد» كتب أوليفر ستون سيناريوهات نفذها غيره من المخرجين فى افلام هوليوودية من الانتاج الكبير كان أولها فيلم «قطار منتصف الليل السريع» **Midnight Express** عام ١٩٧٨.

وقد اشترك ستون مع كاتب محترف فى كتابة سيناريو الفيلم الذى اقتبس عن كتاب يروى القصة الحقيقية لمعاناة الأمريكى بيللى هايز، الذى اتهم بتهريب المخدرات وقضى فترة فى أحد السجون التركية. ويصور الفصل الأول من الكتاب، البطل كشخصية جافة مستهترة، فشل فى استكمال دراسته وفُصل من المدرسة. وفى الفصول التالية نرى كيف يتعلم هايز التكيف مع الأوضاع داخل سجن تركى كابوسى قذر ملئ بالفساد. وفى قسم الأجانب داخل السجن، يصبح أكثر قدرة على تحمل الضرب العنيف. وفيما بعد، يبدأ فى اكتساب الوعى الذاتي: «كنت أتحول إلى انسان سلبي. فى السجن، كان الجميع دائما فى انتظار حدوث شئ ما، فى انتظار فتح الزنزانة، وانتظار احضار الخبز فى الصباح، وانتظار طعام الغذاء، وانتظار الزيارات، وانتظار الافراج».

وقد حكم على بيللى هايز بالسجن أربع سنوات، وقام والده بزيارته وسعى الى استئناف الحكم. ويتحدث هايز مرارا عن تفكيره فى الهرب، لكن والده كان يخشى أن يُقتل أثناء المحاولة. ثم أعيد نظر القضية، وحكمت المحكمة برفع العقوبة إلى ثلاثين سنة. وكان تأثير ذلك الحكم عليه مروعا. وأدت القسوة والتوتر الى علاقة جسدية مع سجين آخر.

وبعد خمس سنوات، يقرر الأمريكى البحث عن خلاص. ويكتب لوالديه أنه سيهرب. وبعد نقله إلى مستعمرة للأشغال الشاقة، تختمر الخطة فى رأسه، ويستغل هبوب عاصفة هوجاء ويهرب فى مركب مسروق ويتمكن من الوصول إلي اليونان، حيث يصبح فى مأمن. وترسل إليه أسرته بعض المال فيستقل الطائرة ويعود إلى الوطن.

ورغم ما وُجه الى الفيلم من انتقادات كثيرة، أرجع نقاد كثيرون نجاحه إلى سيناريو اوليفر ستون. ففى صحيفة «نيويورك تايمز» كتب بيتر بلونر مقالا بعنوان «العودة إلى الوطن» جاء فيه: «أن ستون منح السيناريو القوة الدرامية التى نجدها فى افلام

السجن الكلاسيكية مثل «لوك ذو اليد الباردة» و«الهروب الكبير» مراهنا على نوع من العنف الفظيع المجنون الذى سيظهر فى معظم افلامه».

ورصدت روبرتا بلوتزيك فى «سوهو ويكلى نيوز» بعض الاختلافات المحددة فى السيناريو عن الكتاب منها مشهد محاولة المغادرة فى المطار الذى تحول إلى مشهد بوليسى مثير والمشاجرة مع فتوة العنبر، وموت الحارس الغليظ، والخطبة القاسية فى المحكمة، ومحاولتى الهروب. واعيد ترتيب وقوع الأحداث ايضا، فقد تم وضع البطل فى جناح المختلين عقليا فى الفيلم مبكرا وليس فى النهاية، وقضى هايز الحقيقى فترة العقوبة فى سجنين مختلفين وليس فى سجن واحد.

ويعلق المخرج آلان باركر على ذلك فيقول: «المشكلة الاولى التى واجهتنا كانت مشكلة البناء. تدور الأحداث فى الكتاب كما فى الكثير من قصص السجن، حول الكثير من الشخصيات وتسير من الأمام إلى الوراء وبالعكس. ولكن فى الفيلم كان علينا أن نركز على القصة.».

وقد حول ستون أيضاً محاولة الهرب إلى مشهد يصور كيف تمكن هايز ورفاقه المسجونين من النحت فى جدار الزنزانة لكى يتمكنوا من الوصول إلى شبكة القنوات التحت ارضية. وعن هذا يقول هايز: «لقد وقعت هذه المحاولة بالفعل، وكنا كمن نقطع عمودا من الحديد فى نافذة. وعندما كنت اتحدث مع اوليفر ستون عن تجربتى ذكرت قصة كتبتها عن سجن شيد على مقابر تحت أرضية وأظن أن الفكرة راقت له».

وعندما حكم بالسجن مدى الحياة على هايز أعد كلمة يلقيها لكى تؤثر فى «أولئك الناس بطريقة ما. ولكنى لم اصب عليهم اللعنات. لقد حاولت أن اصنع بيانا يؤثر عليهم ولذا قلت أن القوانين تتغير من مجتمع إلى آخر.. وهذا كل شئ. كنت احاول أن احافظ على التوازن وكنت امتلك سرا صغيرا، أن أبتسم، لكى أدفع بروح جيدة بغض النظر عما يحدث. فقد كنت قد تجاوزت مرحلة الصياح والسب وقلت لنفسى ان كل ما يمكننى عمله هو أن أسامحهم».

لكن ستون رغم ذلك، سأله عن شعوره بعد عودته إلى زنزانته ووضع ستون كل ما شعر به من غضب فى الكلمة التى يلقيها عقب النطق بالحكم فى المحكمة.

أما علاقة الشذوذ الجنسى للبطل فى الكتاب فقد تم نفيها على نحو ما فى الفيلم. وتتم معالجة المشهد بنوع من الرومانسية الحالمة وينتهى المشهد بصد بيللى للرجل الآخر لكى يوضح ستون على الأرجح ان هايز لم يكن شاذا. ويعلق هايز على ذلك

بقوله: «لقد اعجبنى المشهد الحالم فى الفيلم.. ولكنى كنت افضل ان ينتهى بارتفاع البخار والاختفاء التدريجي. لكنى سعيد للغاية لأن شخصا ما فى وسط الغرب الامريكى ممن لا تروق لهم فكرة الشذوذ الجنسى يستطيع أن يشاهد المشهد ويشعر برقته. ان العبارة التى ترد فى كتابى تعبر بشكل أفضل: «انه مجرد حب».

وأخيرا، يأتى مشهد هروب البطل الذى يصفه الكتاب فى سجن بجزيرة بعيدة عن الأراضى التركية. واثناء عاصفة يسبح البطل تجاه مركب صيد ويجذف حتى يصل إلى الشاطئ الآخر رغم الأمواج العاتية. وفيما بعد يعبر نهرا سباحة إلى أن يصل إلى اليونان. وقد اسقط مشهد القارب فى الفيلم. رغم ما يقوله هايز: «كانت التجربة هائلة بالنسبة لي، وانا أقبض على هذين المجذافين. لقد كنت أقبض حرفيا على مصيري. وكنت قد نسيت معنى أن يصبح المرء حرا، ورغم أننى كان يمكن أن اغرق فقد كانت المحاولة تساوى القيام بها».

والطريف أن سيناريو اوليفر ستون قريب كثيرا فى قسماته ورؤيته من سيناريو فيلمه الأول «نوبة مرضية». فمثل بطل الفيلم السابق، يجد بيللى هايز نفسه فى بيئة غريبة قاسية بمفرده تماما. وسرعان ما يدرك أن عليه التخلى عن أوهامه حول اللعب النزيه والعدالة ناهيك عن وضعه المتميز كأمريكي. ولا يستطيع والداه ولا المجتمع الامريكى ممثلا فى مسؤولى وزارة الخارجية ولا النظام القضائى المحلى أو «مجتمع السجن» مساعدته بل تؤدى كلها به إلى الشروع فى الانتحار المصور بالحركة البطيئة فى جناح المختلين عقليا، وهو معادل لبيت الكاتب المهووس فى «نوبة مرضية». والاجابة لا توجد لا عند خريج هارفارد (الكاتب المجنون) ولا فى الحب (حبيبة هايز). ولايصبح امام بطل ستون إلا المغالاة فى الخداع لكى ينجو.

ورغم ما وجه إليه من نقد، ينجح السيناريو أيضاً فى تحقيق التأثير الدرامى المحسوب باستخدام قوس درامى قوى ومتصاعد. فستون يبنى السيناريو على تصاعد العنف عند بطله بتصوير سنوات القهر والعذاب التى عاشها فى السجن. وحسب تقاليد هوليوود، لا يفقد بيللى أعصابه تماما ويتجه إلى العنف إلا بعد أن يصل العذاب إلى اقصاه.. وحتى عندئذ فانه يرفض أن يمارس القتل فى برود. وتتأكد روحه الطيبة باستمرار وتتواصل علاقته بأسرته وأصدقائه وهو فى السجن. فلا يستطع كل انسان أن يصبح «انديانا جونز» خاصة فى الحياة الواقعية.

ومع ذلك، وجد معظم النقاد الكبار أن العيب الرئيسى للفيلم يكمن فى سيناريو اوليفر ستون.

وجدت جانيت مانسلن فى «نيويورك تايمز» مثلا أن الفيلم مفتعل ويفتقر الى الصدق:

«عندما يقتل بيللى فى النهاية أحد جلاديه ويتمكن من الهرب، فان ذلك يجسد انتصار الروح الانسانية، وتؤكد عقلانيته نفسها فى الوقت المناسب تماما مع النهاية الكبيرة.. ان «قطار منتصف الليل السريع» يقدم لجمهوره النشوة البديلة التى تتحقق بمشاركة بيللى عذابه دون أن يقبل الجمهور بالخلاص». أما أندرو ساريس فى «فيلليج فويس» **Village Voice** (صوت البلدة) (١٦ اكتوبر ١٩٧٨) فكتب يقول: «الشخصيات مركبة.. والفصول فى غير مكانها، والحبكة مبسطة.. وكلها طرائق نمطية سائدة فى المعالجة. ولكن يبدو أن هناك نمطية أيضاً فى التعامل مع الشخصيات المتعارضة: فالممثل براد دافيز فى دور بيللى هايز يقدم صورة للفتى المسكين المغلوب على أمره على عكس الشخصية التى يصفها الكتاب. ويتم التأكيد بصورة مفتعلة على حساسيته المفرطة وهستيريته. وأما تجاربه الايجابية فقد تم استبعادها من السيناريو. على سبيل المثال، يتمكن سجينان من الهرب بنجاح بينما يظل بيللى فى السجن. ويبهر بيللى بالطرق التى يلجأ إليها السجناء. هذه الشخصيات لا وجود لها فى الفيلم الذى يمتلئ بالمتناقضات. وحتى هروب بيللى الذى يصل فى الكتاب إلى نقطة الفعل البطولى يُختزل فى الفيلم لكى يصبح مجرد حدث وبالتالى يصبح أقل مصداقية فى السياق..

«ولا يوجد أيضاً اهتمام كبير بالدوافع النفسية والاجتماعية فى الفيلم. فكل شئ يتم نسجه وحشره حشرا لكى يكثف مشاعر انعدام الحيلة والبؤس عند البطل. ولا يفوّت الفيلم أى فرصة لتصوير الأتراك فى صورة القساة المترهلين والشواذ. ان فيلم «قطار منتصف الليل السريع» بالتالى هو فيلم حقير وانتهازى بسبب ما يولده من مشاعر الكراهية العنصرية لدى المتفرجين».

وكتب ستيفن فاربر فى مجلة «أفلام **Movies**» يقول: «فى الفيلم نغمة شوفينية وعنصرية عالية. فالأتراك فيه فاسدون وساديون. ويصل الفيلم فى تصويره هذا إلى أقصى درجة بحيث يستدعى من المتفرج رد فعل مليئا بالكراهية تجاه الأتراك. والفيلم بأكمله أحادى البعد على نحو مثير للغضب. فهوية بيللى الوحيدة تتمثل فى كونه ضحية. ويصوره الفيلم كانسان رقيق المشاعر بقدر الامكان، على أساس أن من السهل التماثل مع شخصية عديمة الجذور. والعلاقة بين بيللى ووالده تقدم بطريقة محببة باعتبارها علاقة حب وتعاضد. ويهمل الفيلم كل ما يعترى تلك العلاقة من توتر كما فى الكتاب.

«كذلك يهمل الفيلم الجانب الأساسى فى شخصية بيللى هايز كما يبدو فى كل صفحة من صفحات الكتاب.، أى تصميمه على الهرب والنجاة. وحتى هروبه يبدو كفكرة جاءت متأخرة. ومشهد الهروب فى الفيلم ليس مشهد الذروة بل هو مشهد مبتور مقارنة مع ما يحتويه من اثارة فى الكتاب. انه واحد من أسوأ أفلام هذا الموسم وأكثرها انعداما للصدق».

وكان ما كتبته الناقدة بولين كيل هو اعنف ما وجه من نقد للفيلم، فقد كتبت فى «نيويوركر» (٢٧ نوفمبر ١٩٧٨) تقول: «ان هذا الامريكى البرئ يتعرض لأكثر الفظاعات التى يمكن أن يحلم بها المخرج آلان باركر وكاتب السيناريو اوليفر ستون. هذا الفيلم أشبه ما يكون بفيلم خيالى من افلام البورنو عن فقدان فتاة عذراء لعذريتها. ان البطل يُسجن.. وفى اول ليلة له فى السجن نرى الحراس يحدقون فيه بعيون تلمع.. ويشير الفيلم أيضاً إلى احتمال أنه تعرض للاغتصاب على يدى رئيس الحراس حميدو (بول سميث) وهو رجل ضخم الجثة سادى تنبعث من أذنيه شعيرات طويلة حادة منفوشة كأنها نباتات الشره الجنسي.. انه أقرب ما يكون إلى ماخور منه الى سجن.».

وبعد ذلك تتعرض بولين كيل لأسلوب الاخراج ودوافعه فتقول ان الفيلم «عمل أحادى النظرة فى تلاعبه الفظ بالمتفرجين، فهو حالة واضحة ومجسدة لاستخدام تقنيات السينما بعد تجريدها تماما من الدوافع الفنية. ويستعرض صناع الفيلم قدراتهم على مغازلة جمهور سينما العنف فى أسواق التوزيع العالمية. ويبدو الفيلم مشابها لأفلام فظائع الحرب فهو لا يفتأ يحكم الحلقات لكى ينتزع الانسانية تماما من سجانى البطل بيللى هايز. وفى الوقت نفسه، ينافق الفيلم بوضوح فى تصويره للبطل كضحية. وليس هناك أى ذكر لحقيقة ان الحكومة الامريكية هى التى مارست الضغوط على الأتراك لكى يضّيقوا الحصار حول تهريب المخدرات إلى الولايات المتحدة. وقد ساعدناهم ببرامج تدريب فى علم الاجرام وقمنا بتدريب ضباط الجمارك فى بلادهم. وقد التزم الأتراك بما طلبناه منهم».

ولكن الحقيقة أن كتاب المقالات الأربعة وقعوا فى أخطاء كثيرة خلال محاولاتهم تسجيل الملاحظات الأخلاقية. فقليل من الأتراك هم بالفعل ساديين، ولكن الغالبية ببساطة لا يبالون ومنهم أولئك الذين يفتقدون الحساسية مثل حراس السجون والمحامين المتخصصين فى الجرائم والسجناء. إن قتل أحد الحراس عند جانيت ماسلن هو حادث بشع عند ساريس. وما يراه كل من ساريس وفادبر فى شخصية بيللى هايز كضحية مسكينة تستدعى الشفقة ليس إلا مجرد شخص يتحكم فى

أعصابه لكى ينجو وفى موقف آخر قد لا يشعر لا بالمرارة ولا بالأمل. أما بولين كيل فى ملحوظتها حول سياسة الولايات المتحدة تجاه تهريب المخدرات فانها تتجاهل تعليق صديقة بيللى عندما تقول ان بيللى رهينة فى حرب المخدرات بين نيكسون والاتراك. ان من السهل للغاية مهاجمة صناع الفيلم واتهامهم بالعنصرية، بدلا من التساؤل عن علاقة خمسين سنة مع أحد حلفاء الحرب الباردة من العالم الثالث ، وكيف ان هذا الحليف لا يجد معنى فى الانتماء إلى «العالم الحر».

ورغم كل ما لاقاه الفيلم من هجوم حصل اوليفر ستون على جائزة الأوسكار عن السيناريو. وهو يتذكر أن معظم الأسئلة التى وجهها إليه الصحفيون فى تلك الليلة كانت تتركز حول لماذا لم يلتزم فى كتابة السيناريو بالكتاب الأصلى الذى اقتبس عنه الفيلم. وكان رد ستون أن الكتاب شيء والفيلم شئ آخر، وانه لو كان قد التزم بالكتاب حرفيا لكان قد صنع فيلما رديئا. لكن ستون عاد فاعترف بعد سنتين على ظهور الفيلم فى حديث صحفى معه عام ١٩٨٠ فى مجلة «بلابوي» بأنه كانت هناك بعض المبالغات فى تصوير الأتراك فى الفيلم.. لقد كنت شابا. وكنت متطرفا ولكنى اعتقد أننا لا يجب أن نبتعد عن أساس موضوع الفيلم. انه فيلم عن انعدام العدالة واعتقد انه لا يزال مقبولا».

بعد هذا الفيلم انتقل أوليفر ستون إلى كاليفورنيا وبدأ يعمل بشكل أفضل وأكثر يسرا. لكنه بدأ يفرط فى الشراب ويهاجم بشدة تعاطى المخدرات فى حفلات توزيع الجوائز السينمائية. ويفسر ستون ذلك التوتر بأنه كان قد انهمك فى كتابة سيناريو فيلم «مواليد الرابع من يوليو» على أساس أن يقوم بالبطولة آل باتشينو. وكان قد اتفق مع الممثلين والتقنيين وحدد مواقع التصوير والديكورات ولكن عندما فشل فى العثور على التمويل فقد صوابه.

اليــــــد

The Hand

وفى عام ١٩٨١ كلفه المنتج الهوليوودى المستقل ادوارد برسمان بكتابة واخراج فيلم من افلام الرعب هو فيلم «اليد» على أن يقوم بدور البطولة فيه مايكل كين وبميزانية تبلغ ستة ملايين ونصف مليون دولار.

وتدور الرواية التى اقتبس عنها الفيلم وهى بعنوان «ذيل السحلية» من تأليف مارك براندل، حول شخصية رسام كاريكاتير شهير يفقد يده التى يستخدمها فى الرسم فى

حادث، فيفقد عمله وتتخلى عنه زوجته وتأخذ ابنتهما معها. وفى الرواية لا يحس القارئ باليد المقطوعة ولا يعرف ما اذا كانت قد ظلت حية وواصلت الحياة بمفردها أو اذا كان الرسام هو الذى يقتل فى نوبات احساسه بالتوتر الذهنى الشديد. وفى الرواية أيضاً يطور المؤلف شخصية براندل الذى نراه فى البداية شخصا لطيفا ثم يصبح تدريجيا مجنونا ولكنه يملك القدرة على التحكم فى نفسه، ونراه يشعر بالسعادة بعد أن تصاب زوجته بالشلل وتتحرك على كرسى للمقعدين.

ويصف اوليفر ستون ما قام بتغييره فى السيناريو فيقول: «ليس هناك ما هو أسوأ من تضليل جمهور أفلام الرعب. أعتقد باخلاص أن جمهور هذا النوع من الافلام سيصاب بخيبة الأمل. فهو سيتوقع يدا مفترسة على شاكلة فيلم «الفك المفترس» **Jaws** لكن ليس هناك شئ من هذا فى فيلمي، فهو فيلم عن الشخصية التى يؤديها مايكل كين».

فى الرواية الأصلية هناك اشارة فقط إلى اليد ولكنها لا تظهر ابدا. وقد اضاف ستون يدا مرئية وقام بتغييرالعنوان. يقول ستون: «اليد نفسها مجرد مظهر من مظاهر الغضب الذى تشعر به الشخصية. وينحصر الاهتمام الرئيسى هنا فى شخصية مايكل كين وهو يمر بالتحول من شخصية عادية إلى شخصية رجل يشعر بالغضب الشديد، إلى شخصية رجل مضطرب وأخيرا رجل محطم».

وقد تم تصميم يد آلية يتم التحكم فيها عن بعد خصيصا لاستخدامها فى الفيلم. وقام بتصميمها خبير المؤثرات الخاصة كارلو رامولوي. واستعان ستون كذلك بنحو ثلاثين يد أخرى صممت للاستخدام فى الفيلم فى مواقف مختلفة: يد تزحف، ويد تمشى ويد تخنق..الخ

عن تجربة التصوير يقول ستون: «كانت هناك ضغوط كثيرة من شركة الانتاج. ولأننى أردت أن ينجح الفيلم فقد اقترضت بعض المال. المشكلة أن الاستديو أراد صنع مزيد من الأيدي. وقد انفقنا ما يقرب من مليون دولار على تصميم نحو اربعين أو خمسين يدا. وكان الأمر يبدو كما لو أنك يجب أن تصبح ميكانيكيا لكى تصنع هذا الفيلم. من الافضل العمل مع سمكة من أسماك القرش أو غوريللا لأن هذا يتيح مجالا ارحب للحركة».

وقد استغرق تصوير اللقطات التى تظهر فيها اليد عشرين يوما من أيام التصوير التى بلغت نحو ثمانين يوما.

وكان ستون سعيدا باليد الآلية لكنه كان اكثر سعادة بالممثلين، وتحديدا بالعمل مع مايكل كين الذى يقول ان التعامل معه كان ممتازا ورائعا أثناء التصوير. فقد كان دقيقا وملتزما، يرحب باجراء البروفات، وباعادة تصوير اللقطات وكان عموما عاملا هاما فى نجاح الانتاج.

وقامت أندريا ماركوفيتشى بدور أنا لونسدال زوجة الرسام.

وقد حقق الفيلم نجاحا نقديا ولكن ليس جماهيريا. والطريف أن أسلوب تصوير ستون لليد لم يحظ بأى تعليق من جانب النقاد، فقد جعلها تظهر فى لقطات بالأبيض والأسود أو الأزرق موحيا بأن الأحداث التى يصورها ربما كانت حلما أو خيالا من وجهة نظر البطل وليست احداثا حقيقية.

والطريف أيضاً أننا نستطيع أن نعثر على جوانب مشتركة كثيرة بين فيلم «اليد» والفيلم الذى اخرجه ستون من قبل، أى فيلمه الأول كمخرج «نوبة مرضية». هنا ايضا نجد ان البطل فنان تهدده قوى ميتافيزيقية هى المعادل لحالته النفسية. ومرة أخرى تشير هذه القوى إلى ضعف علاقته بعالمه المهنى وبزواجه وعلاقات الحب التى تذوب كلها فى أوهامه. وسرعان ما تقوم النماذج الأبوية التى يتعامل معها مثل وكيل أعماله وناشره، باستبداله برسام آخر أكثر لطفا وتقدما فى الصنعة واكثر اعتمادا على التقنية الفنية العالية فى الرسم بينما يحصل هو بعد الحاح، على عمل يتلخص فى القاء المحاضرات على مجموعة من الشباب الأغبياء. وفى هذا الاطار من الخواء والاحساس بعدم الأمان لا تستطيع زوجته ولا ابنته ولا حبيبته فهمه أو قبول وضعه. ويصف له الطبيب وصفة علاجية تتلخص فى الحب لعله يساعده فى التسامى على حالة الغضب الشديد الذى يجتاحه. وحتى نهاية الفيلم لا يتبين لنا بالضبط ما اذا كان ما شاهدناه حقيقة أم حلما.. تماما كما فى فيلم «نوبة مرضية».

أما رد الفعل النقدى تجاه الفيلم فكان بوجه عام ايجابيا، على الأقل من طرف النقاد الكبار. فقد وصفه فنسنت كانبى ناقد «نيويورك تايمز» بأنه: «حكاية مرعبة جيدة» و«فيلم رعب مثير مصنوع بذكاء سيكولوجى شديد وفطنة.. عن ذلك الادراك المتنامى بأن اليد قد اتخذت لها حياة خاصة مستقلة. ويبدو كما لو كانت اليد تشعر بما يشعر به البطل من غيرة ومن احساس بالاحباط نتيجة انفصال زوجته عنه والتى يحملها مسؤولية ما آل إليه بعد الحادث الذى وقع له.. وأحد الأشياء التى برع فيها السيد اوليفر ستون انه صمم السيناريو بحيث يجعله يتخذ له هويتين بنفس البراعة. فالواضح أن فيلم «اليد» فيلم من أفلام الرعب، ويوجد فيه شئ لا يمكن وصفه بسهولة

يسبب الرعب فى البلدة، لكنه أيضا فيلم عن الغضب العميق غير الملحوظ والذى نقبله فى اطار ما يسمى بالسلوك «العادي» إلى أن يصبح خارج نطاق السيطرة».

وبهذا يربط كانبى بين هذا الفيلم وبين فيلم «نوبة مرضية». ويذهب إلى ابداء اعجابه بسيناريو ستون ويعتبره دقيقا ومتماسكا وواثقا من نفسه.

أما أندرو ساريس فى مجلة «صوت البلدة» فيرى أن «اليد» «واحد من أكثر الافلام ذكاء فى المزج بين التحليل النفسى والرعب.. ويقول ان ستون لا يوضح ابدا على الشاشة ما اذا كانت اليد قوة خارقة أو نابعة من خيال شخص مريض. وانه فى النهاية يستخدمها فى الاتجاهين وينجح فى ذلك بفضل الكوميديا السوداء فى معالجة الموقف».

ويرى ساريس ان «اليد» يكشف لنا الجنون التدريجى عند الشخصية الرئيسية ومعاناة مثقف عقلانى من أجل التحكم فى مشاعره الجامحة وغضبه. هذه المعاناة تنعكس فى الفيلم من خلال التوتر المستمر بين المعالجة الواقعية للموضوع والمدخل الخيالى للحبكة».

أما النقاد الذين ابدوا عدم اعجابهم بالفيلم فقد قارنوا بينه وبين الرواية لصالح الرواية بالطبع. ووجد نقاد آخرون أن كل شخصيات الفيلم كريهة أو كما علق أحدهم «عندما يكون هناك أوليفر ستون فان العالم بأسره يصبح تركياً»!

ولم يحقق الفيلم نجاحا جماهيريا، ولم يعد المنتجون الذين كانوا يسعون وراء ستون يرغبون فى الحديث إليه. ومرة أخرى يشعر بأنه منبوذ. وقد قال فيما بعد عن الفيلم «لقد صنعت «اليد» بالطريقة التى صنعته بها لأننى تصورت ان الاستديو لن يرغب فى استخدام المادة الدرامية الموجودة فى الرواية كما ينبغي، ولذا قلت لنفسى انهم على الأقل سيكونون مستعدين لانتاج فيلم رعب يحقق ارباحا. ولذا قبلت بالحل الوسط. لقد ارتكبت خطأ كبيرا. لكنى كنت اريد ان اصبح مخرجا سينمائيا».

وفى يونيو ١٩٨١، بعد شهرين على بدء عرضه، تزوج ستون من اليزابيث كوكس مساعدته فى اخراج الفيلم.

كونان الهمجى

Conan The Barbarian

كونان الهمجى شخصية من قصص الثلاثينات الخيالية لبطل ابتكره المؤلف روبرت هوارد. وهو بطل يمتلك قوة عضلية ويحارب ضد سادة الحرب الأشرار والسحرة الذين يمارسون السحر الأسود وأشرارا آخرين فى العصر الايبورى الخيالى الذى اخترعه الكاتب هوارد. وقد نشرت القصة الأولى من قصص كونان وهى بعنوان «العنقاء والسيف» فى عدد ديسمبر عام ١٩٣٢ من مجلة «حكايات غريبة». وفيها يصف المؤلف كونان بأنه «شخص مولع بالقتل.. يغرز سكينه فى لحم فريسته ويحرك النصل عميقا حتى يتفجر الدم بغزارة. وهو يجرى فى خفة نمر عظيم وتتحرك عضلاته الفولاذية تحت جلده البنى المحروق».

وقد كتب هوارد ثمانى عشرة قصة إلى أن توفى عام ١٩٣٦ منتحرا. وفى أوائل الخمسينات، صدرت طبعة فخمة لمجموعة قصصه عن دار نشر «جنوم برس» فى نيويورك، وصدرت الطبعات الشعبية منها فى الستينات فى كتب تعتمد على رسوم الفنان فرانز فرازيتا لشخصية كونان المفتول العضلات والحسي. وفى السبعينات صدرت القصص فى طبعات مصورة عن دار مارفل.

وكانت بداية مشروع فيلم «كونان» عام ١٩٧٦ عندما أسس المنتج ادوارد برسمان شركته الخاصة للانتاج. وشاهد برسمان واطلع على كل ما صدر من كتب ومجلات مصورة عن شخصية كونان، وانبهر بها كثيرا، وتحمس لفكرة أن يكون اول منتج يقدم الشخصية فى السينما. وقام برسمان بنفسه بكتابة معالجة سينمائية عام ١٩٧٦.

واستغرقت مفاوضات شراء حقوق استخدام الشخصية فى السينما اربع سنوات. وسرعان ما ظهر ممثل مغمور هو ارنولد شوارزينيجر فى الصورة، وكان هو الآخر مهتما بشراء القصص. واستقر الأمر على تأسيس شركة مع برسمان باسم «شركة كونان» تمتلك كل الحقوق سواء للنشر فى كتب او للاخراج السينمائي، شريطة الاخلاص للشخصية كما ظهرت فى القصص الأصلية.

وبينما كان برسمان ما يزال يتفاوض حول شراء الحقوق التقى بأوليفر ستون، ووجد أنه يحاول أيضا كتابة فيلم عن كونان، وأن تصوره للشخصية والموضوع قريب من تصور برسمان. وشعر برسمان ان سمعة ستون بعد فيلم «قطار منتصف الليل السريع» ستساعد فى الحصول على التمويل اللازم للانتاج. وكان برسمان قد انتج فيلم «اليد» مع ستون.

وأعد ستون سيناريو ثانيا لفيلم «كونان» يبدأ من بداية قصة حياة كونان، واستخدم شخصية «ثولسا دوم »كنقيض للبطل. وفي حديث معه عام ١٩٨١ قال ستون « عندما طلب مني كتابة سيناريو كونان حصلت على حرية كاملة لأن الميزانية لم تكن قد تحددت بعد».

ويقوم سيناريو أوليفر ستون على فكرة ان جيشا من الكائنات الغريبة احكم السيطرة على الكوكب الأرضي وظل كونان – البطل الوثني والاسطوري الشبيه بطرزان – طليقا. وقد اعجب ستون بفكرة ان كونان كان قد اصبح اسيرا للعبودية وعاني كثيرا خلال ذلك، ثم تحول من فلاح إلى ملك. وفي نهاية سيناريو ستون يقول الملك كونان لأميرته: لا استطيع ان اكون ملكا بهذه الطريقة.. بالزواج منك.. لا استطيع ان أرث العرش.. لكني سأحصل عليه». ثم يقود حصانه ويرحل في اتجاه مغامرة أخرى تمهيدا لأن تأتي قصص أخرى فيما بعد على شاكلة سلسلة افلام جيمس بوند.

وتم تكليف المخرج جون ميليوس فيما بعد باخراج الفيلم. ويقول هو عن ذلك: كان السيناريو مدهشا. لقد كانت هناك جيوش من الكائنات الغريبة فيه وهو أمر قد يستغرق سنوات لاعداده وتحقيقه سينمائيا. لكني قرأته وقلت لنفسي انهم سيصنعون فيلما عن كونان ويجب أن يكون هذا فيلمي.

وتم الاتفاق بعد ذلك على أن يسند الاخراج إلى ميليوس وأن ينتج الفيلم دينو دي لورنتس ويصبح برسمان المنتج المنفذ. واعد ميليوس سيناريو ثالثا غطى فيه شخصية كونان في مرحلة الشباب. وقد لاقى الاعجاب لأنه قدم فيه تفسيرا لتاريخ كونان ودوافعه وقام بتجسيد تطور شخصيته، من طفل مستعبد إلى محارب مجيد. لكن ظلت فيه اشياء كثيرة من سيناريو ستون في العلاقات والشخصيات والأحداث.

وكما في كل مشاريع افلام ستون السابقة، تبدو الحياة الحقيقية قناعا للوهم: فقوى الظلام والفوضى تهزم الأسرة والارادة الجماعية، ويختفي والدا كونان في لحظة ويتركونه وحيدا عديم الحيلة تماما.. ويصبح المجتمع في أفضل حالاته همجيا، وفي أسوأها استعباديا. ويغيب الذكاء والعاطفة أو يصبحان من المستحيلات، فالشقراء الجميلة التي تحب كونان لا تستطيع ان تفهم مشاعره ناهيك عن عدم قدرتها على جعله يبادلها الحب، وهي فقط تموت من أجله. اما انتصارات كونان فهي انتصارات المغالاة في القوة والعنف والتشكك والهجومية. ويمكن اعتبار «كونان الهمجي» فيلما مثاليا من افلام أوليفر ستون في تكثيفه للعزلة وانعدام الثقة.

والحقيقة أن المقالات النقدية التي ظهرت عن الفيلم ركزت على الرؤية المتطرفة للوجود الانساني في السيناريو والفيلم. ويلاحظ فنسنت كانبي في «نيويورك تايمز»

(١٥ مايو ١٩٨٢) ان الفيلم فى جوهره يعتمد على سيناريو ميليوس وستون عديم الرؤية على العكس من افلام مثل «حرب النجوم» و«غزاة الهيكل المفقود» ... فاللقطات فارغة كالقصة التى تبدأ، ضمن أشياء اخرى، بملاحظة خرافية ثم تصبح تدريجيا اقل ثباتا إلى أن تتوقف. وفى لحظات التوتر عندما يقطع رأس ثولسا دوم مثلا، يبدو كونان فظا كما لو أن شخصا ما وضع قطعة من اللبان فى ماسورة حلقه».

ويلقى ديفيد دنبى أضواء على انتقادات كانبى للسيناريو فيكتب فى صحيفة «نيويورك» (٢٤ مايو ١٩٨٢) يقول: «نعم فى فيلم «حرب النجوم» بأسلوبه المصطنع الفخيم ولغوه الفارغ أيضاً كانت هناك احداث مبالغ فيها من العصور الوسطى،.. ولكن جورج لوكاس منح القصة مسحة من المحاكاة الساخرة.. فهو يجعلك تعرف انك تشاهد حكاية بسيطة، ولذا تستطيع حسب عمرك واهتماماتك، ان تستمتع بالفيلم، سواء كمغامرة رومانسية أو كمحاكاة شعبية ساخرة... أما ميليوس فهو باقتباساته من مصادر فنية، مختلفة، لا يبقى له كثيرا فى القصة التى يرويها وتجيئ حبكته مفتقرة إلى الحيوية والايقاع الشخصي. ويأتى الفيلم على شكل مقاطع كل منها مصور بأسلوب مختلف (الساموراى السبعة، سبارتاكوس، لص بغداد، ثم الساموراى السبعة مرة أخرى وهكذا). وتترنح القصة الكئيبة ما بين «الواقعية» العنيفة والابهة المهيبة والخيال الصاخب والرمزية المسيحية».

أما بيرج ناقد مجلة «فاريتي» فيلخص المشروع معتبرا اياه مملا جدا وغير مكثف. «كونان عديم الروح وبالتالى فانه يغادر الفيلم دون تأثير. والسيناريو ليس أكثر من مجموعة من المغامرات الفارغة والاحالات الغامضة الى أن تحل المواجهة المتوقعة فى النهاية. عندئذ تصبح المحصلة قليلة جدا ومتأخرة جدا».

ويجد بيرج أن كتاب سيناريو الفيلم يخلطون بين الطابع القديم للفترة والطابع العصرى الدارج، ويستخدمون الأول عندما يحتاجون إلى الواقعية، والثانى لتحقيق التأثير الكوميدى الذى يريح المتفرج. «والنتيجة أن لفيلم يبدو تقريبا كما لو كان هناك شخص ما يقص على المشاهدين نكتة. ورغم الجهد المبذول فى خلق أجواء العصور الاسطورية، فان هذه كلها ليست سوى «نكتة» بداخلها. اذا ما أمكننا حتى اعتبارها كذلك».

وفى مجلة «شيكاغو ريدر» (ديسمبر ١٩٨٠) ترى باولا أوفدرهيد ان الفيلم ليس «عن الخير والشر، أو عن النساء والرجال، أو الهمجية والتحضر، لكنه فيلم عن التقنية... مجرد استعراض للعضلات التقنية. ويعمل شوارزنيجر ضد الفيلم كفيلم، فهو واقع فى غرام نفسه وشهيته كتقنى لدرجة انه لا يترك مجالا لغيره».

بعد «كونان الهمجي» ذهب اوليفر ستون الى روسيا عام ١٩٨٢ وقضى هناك سنة يكتب سيناريو اطلق عليه «التحدي».. وهو يدور حول قصة حب بين منشق سوفييتي وزوجته. وفى عام ١٩٨٧ قال عنه فى مقابلة صحفية انه افضل عمل صنعه عن العلاقة بين رجل وامرأة لكنه قال أن المنتجين كانوا فى ذلك الوقت للأسف مهتمين بصنع افلام طفولية عن العاب الحرب وحرب النجوم وما إلى ذلك وانها كانت فترة كئيبة: «كان ينبغى ان اخرج «الفصيلة» أو «مواليد الرابع من يوليو» لكن كان من المستحيل عليهم قبول انتاج مثل هذه الأفلام ناهيك عن السماح لى باخراجها. وقد غرقت فى الشعور بالمرارة واللامبالاة من عام ١٩٨٠الى ١٩٨٥ وهى فترة لم يكن أحد يصنع فيها افلاما جيدة».

"الوجه ذو الندبة"

SCARFACE

جاء مشروع سيناريو فيلم «الوجه ذو الندبة» عام ١٩٨٠ بعد أن شاهد المنتج مارتن برجمان الفيلم الكلاسيكى الذى اخرجه هوارد هوكس عام ١٩٣٢ بالعنوان نفسه، فقرر أن يصنع نسخة حديثة منه من بطولة آل باتشينو مع تعديل الموضوع بحيث يدور حول تجارة الكوكايين فى أمريكا اليوم. وقد صرح ستون بأنه قبل كتابة سيناريو الفيلم فقط لأن آل باتشينو طلب منه أن يكتبه.

ومن نهاية السبعينات حتى الثمانينات كان الكوكايين شيئا اعتياديا فى حياة اوليفر ستون. وهو يقول عن ذلك: لقد قادنى الكوكايين إلى الحافة. وأدركت أخيرا أنه هزمنى تماما ولم أستطع أن أهزمه».

وقام ستون، الذى تعامل مع المخدرات من قبل فى فيلم «قطار منتصف الليل السريع»، بدراسة جوانب الموضوع استغرقت شهرين، دار معظمها فى العالم السفلى للمهاجرين من امريكا اللاتينية فى جنوب فلوريدا. وقد سجّل أحاديث مع كثير من عملاء المباحث الفيدرالية وضباط مباحث المخدرات وادارة الشرطة فى ميامى ومفتشى شرطة جرائم القتل وغيرهم. والتقى أيضا ببعض المجرمين الشباب الذين يتم استئجارهم لتفريغ حمولات المخدرات من السفن الواقفة قرب الشاطئ وبعض مروجى المخدرات فى الشوارع، والتجار ورجال الاعمال الذين يمولون صفقات المخدرات. واضافة إلى هذا، قام بالبحث فى كولومبيا والاكوادور وبيرو وبيمينى (وهى معبر لشبكات نقل المخدرات). ويصف ستون التجربة فى حديث معه فى مجلة «بلاى بوي»



لقطة من فيلم "الوجه ذو الندبة"

فى فبراير عام ١٩٨٠ فيقول: كانت التجربة مرعبة.. فقد شعرت أن حياتى معرضة للخطر.. وكان معظم ما اقوم به من عمل يتم بعد منتصف الليل وحتى الفجر، وهو ليس أفضل وقت للتواجد في الخارج بمفردك وأنت تتعامل مع أناس قد يقررون فى أية لحظة أنهم صرحوا لك بأكثر مما ينبغي».

وفى موضع آخر يقول ستون: كان تصورى للفيلم فى شكل «سوب أوبرا» **Soap Opera**. وقد صغته فى قالب «ريتشارد الثالث». ولكن كاميرا بريان دى بالما الذى اخرجه، كانت أبطأ كثيرا من خيالى الشخصى، لذا اضطررنا الى استبعاد بعض المقاطع من السيناريو. ولكنى كنت سعيدا بالفيلم، فقد اتاح لى تناول الشمبانيا مجانا فى شتى ارجاء العالم .. قدمها لى مجرمون ورجال عصابات كانوا يسألوننى بالحاح: كيف عرفت كل هذه الأشياء؟ وفى مرة أخرى، قال ستون لمخبر صحفى انه قام باجراء أبحاثه وهو تحت تأثير المخدرات، لكنه كتب السيناريو وهو واع تماما!

ولعل مما يميز فيلم «الوجه ذو الندبة» أنه يحتوى على اقتباسات كثيرة من أفلام أخرى سابقة. فى البداية يكاد بطله الشاب يعلن انه تعلم كيف تبدو الحياة فى الولايات المتحدة من مشاهدة افلام جيمس كاجنى وهمفرى بوجارت.. انه قناع الوهم حقا!

ويتجاهل البطل أفراد أسرته. ولا يمنحونه هم بالتالى الدعم المنتظر. فأمه تدين تصرفاته وتتبرأ منه، وسلوك شقيقته يثير فقط قلقه المرضى الواضح. أما المجتمع فيعطيه دروسا خاطئة: فالشخصيات التى تمثل رجال الأعمال والحكومة ورجال المال والأجانب القادمين من ثقافات أخرى، تساهم فى دفعه أكثر فى اتجاه الجريمة والفساد وتدمير النفس. أما الشخصيات الأكثر ثقافة مثل محاميه وحبيبته السابقة ، فأنها لا تبالى بما يفعله، باستثناء ما توجهه زوجته من نقد مرير لطريقة حياتهما معا.

والحقيقة ان عبارة بطل الفيلم تونى التى يردد فيها «اننى اقول الحقيقة دائما بينما تعيشون أنتم فى الظلام» هى عبارة كان من الممكن ان تقولها لخصومها شخصيات أبطال ستون المقهورة والمنعزلة فى أفلامه السابقة «نوبة مرضية» و«قطار منتصف الليل السريع» و«اليد». (وربما تكون أيضاً دفاعا عن موقف السينمائى أو الفنان عموما!). ويكثف موقف البطل وهو يواجه اعداءه الغامضين فى مشهد المذبحة الأخير الرغبة المرضية عند بطل ستون فى البقاء بأى ثمن.

وكانت النسخة الأولية من السيناريو تحتوى على مشاهد للبطل «توني» وهو يصعد تدريجيا فى عالم تجارة المخدرات: من سرقة الصيدليات إلى ترتيب صفقات المخدرات

الكبيرة، بما فى ذلك نقل المخدرات ليلا من مركب وترتيب عملية تهريبها إلى الولايات المتحدة وخداع ضباط الجمارك عن طريق استخدام راهبة وموظف متقاعد وربة بيت وطفل رضيع وصبى مراهق. ونرى كذلك كيف تُقبله زوجته «الفيرا» قبيل فراقها له قائلة: انه لأمر سيئ أن كلانا لم ينضج قط. ولكن هذه المشاهد كانت أقل أهمية من مشاهد صفقات المخدرات داخل أجنحة الفنادق الراقية والتى تسعى، كما ترى الناقدة بولين كيل، إلى جعل المخدرات تبدو مكروهة بتصوير تجارة المخدرات كتجارة مملة ومخادعة ان لم تكن قاتلة. ويبدو هنا الضعف الحقيقى للفيلم، الذى يقول ان تجار المخدرات الأمريكيين فى قرارة أنفسهم هم مجرد رجال اعمال اتخذوا لأنفسهم وجهة خاطئة، منكرا ان هذا النوع من التجارة يمكن ان يكون شيئا مربحا وربما المَخرج الوحيد من حياة الفقر.

وبالطبع فان صناع الفيلم المقيدين بالرأى العام لا يستطيعون تصوير نشوة مدمنى المخدرات فتصوير ذلك قد يلغى تعاطف المتفرج مع البطل (ناهيك عن تصويرهم سبب تعاطى الناس للمخدرات). وكل ما يبقى، قصة ميلودرامية مثيرة عن مافيا تجارة المخدرات. والأمر المثير للسخرية ان مشهد نشرة الأخبار التليفزيونية يعكس رؤية دقيقة للدور المكثف لتجار المخدرات فى السياسة، ولكن لأنه لا يتجسد دراميا فانه يصبح مجرد خلفية للمشاجرة بين البطل وزوجته. (وربما كان يمكن اضافة شئ عن تشويه هوليوود المتعمد لقضايا المخدرات بغرض جنى الأرباح!).

وقد تركزت ردود فعل النقاد الامريكيين على ما يحتويه الفيلم من عنف وقسوة، مع التنويه باشاراته وتعليقاته على عالم رجال الأعمال الأمريكيين وعلى هوليوود نفسها.

فى مقاله بصحيفة «نيويورك تايمز» (عدد ٩ ديسمبر ١٩٨٣) كتب فنسنت كانبى يقول: «هذا الوجه ذو الندبة لا يحظى بذرة واحدة من التعاطف. ان له تأثير الحكاية الواحدة التى تسرد فى نفس واحد. «الوجه ذو الندبة» حكاية قاسية مريرة ساخرة عن الجشع، تبدو فيها كل المشاعر التى يفترض انها رقيقة وقد تاهت. ويتبع السيد ستون الخط العام لسيناريو بن هشت (١٩٣٢) مع اختلاف واحد ملحوظ. فسقوط تونى يأتى فقط لأنه يتجاهل مبدأ العالم السفلى القائل بأن المرء لا يجب ان يقلل من حجم الجشع لدى الآخر. ولسوء حظه يتجاهل تونى أيضاً قاعدة أخرى تقول «لا تفرط فى الحصول على جرعتك من المخدر». وهذا ابتعاد اساسى عن سيناريو بن هشت... اننى غير واثق على الاطلاق مما يقصد الفيلم قوله عن عالم وأساليب عمل رجال الأعمال الأمريكيين رغم اننى أعتقد ان السيد دى بالما والسيد ستون لن يغضبا اذا ما أُستقبل هذا كنوع

من السخرية الأخلاقية. ومن خلال كل طرقه الشريرة يلجأ تونى مونتانا على العكس من بعض رجال الأعمال الشرفاء إلى شراء النوع الراقى من المخدرات رغم أن هذا ربما لا يكون له علاقة بتمسكه باصول التجارة النزيهة، بقدر ما هو رغبة فى تفادى أن يفقد حياته».

وترى بولين كيل فى كتابها «حالة الفن» الصادر عام ١٩٨٥، ان تجسيد القصة بالطريقة السيئة التى عولجت بها لا يجعل الفيلم يندرج فى اطار الواقعية الاجتماعية. «المضحك أن شخصية «توني» شخصية سطحية ومنحلة. انه منغمس فى جمع المال وفى الكوكايين. وكلما واجه مشكلة ازدادت جرعات المخدر التى يتعاطاها. لكن المشاهد عديمة الشكل، لدرجة أننا لا نعرف عند أى نقطة مطلوب منا أن نضحك. لكن ما أراده صناع الفيلم أن يكون مثيرا للهزء، لا يبتعد عما يثيره الفيلم نفسه فينا من احساس بالهزء. ... وتتمثل رسالة الفيلم فى أن تونى هو رجل أعمال مخلص لتجارته، قاس القلب ولكنه ليس منافقا مثل رجال الأعمال الأمريكيين. وعندما يلقى تونى درسا على الأثراء فى المطعم وهو مخمور ومحبط، يبدو كما لو كان يتحدث باسم الكاتب والمخرج. وهو يعرف، من وجهة نظر الفيلم، الحقيقة عن السلطة وكيف تعمل (ومن الممكن ان يكون أوليفر ستون وبريان دى بالما قد لجأ إلى مثل هذا التشويه الرخيص مستخدمين صناعة السينما كنموذج للعالم).

وبالمثل يرى أندرو ساريس ان عيب الفيلم يكمن في السيناريو: «المشكلة أن هناك عشرين دقيقة من مشاهد الاثارة وساعتين ونصف من المشاهد التى تصف سلوك الشخصية الرئيسية. أن شخصية آل باتشينو فى «الوجه ذو الندبة» لا هى شخصية تراجيدية ولا شخصية صعلوك مضحك. ولكنها شخصية نقيضة للبطل غريبة وكئيبة. وفى المشاهد الأخيرة يبدو البطل شبيها بشخصية ريتشارد الثالث فى احدى الفرق المسرحية المتجولة، يحاول أن يعبر بطريقة مفهومة عن احساسه بالقرف. وكل ما اعرفه أن الفيلم يفقد وضوح رؤيته بسرعة وأنه لا يحقق أى تصوير مقنع للشخصيات».

ويلخص الناقد ديفيد دنبى الأمر ببساطة فى مقال له بعنوان «انها تهطل جليدا تحت الأفلام» صحيفة «نيويورك» (١٩ ديسمبر ١٩٨٣) فيقول: «ان كل مشهد فى الفيلم مصمم لكى يؤكد نفس النقطة عن جنون تونى وشجاعته الجميلة وتهوره. فتونى أشجع انسان فى كل العصور... وبعد مرور وقت قصير يفقد دى بالما اهتمامه بأى جانب خاص فى شخصية تونى، انه يصبح اسطورة ويصبح موته مشهدا هائلا... وتونى كما يبدو ليس جذابا ولا مثيرا للاهتمام. ومع ذلك فالفيلم يتعامل معه كبطل تراجيدى

كلاسيكى اننا نتطلع إلى نمط وليس إلى ما ينتهى إليه مصير انسان، فليست هناك أعماق يمكن الكشف عنها فى شخصية توني. ويجهد باتشينو نفسه فى البحث عن طرق جديدة للتعبير عن نوبات شعوره بالغضب... ويتحول الفيلم إلى محاكاة آلية للفيلم القديم ولأفلام أخرى شهيرة. انه يتزوج الفيرا ونستطيع نحن أن نتوقع المشاهد التالية الخاوية لانعدام الانسجام فى حياتهما الزوجية. انه «المواطن كين» ولكن بدون عقل. ويتمثل الأسوأ من ذلك فى شخصية أم تونى بأخلاقياتها الملة، وشقيقته المثيرة جنسيا وهما نمطان من أفلام قديمة لدرجة انهما تقتربان دون وعى من المحاكاة الهزلية».

ورأى الناقد انريك فرنانديز فى «فيلليج فويس» (بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٩٨٣) أن الخطأ الأساسى هو خطأ المنتج مارتن برجمان الذى يقول أنه «أراد أن ينتج فيلما من أفلام الضرب والاثارة الرخيصة وإلا لماذا استعان بأوليفر ستون فى كتابة السيناريو؟ ان ستون لايمكن اتهامه بالرقة لكنه بارع فقط فى تسديد اللكمات. ان وجهه ذى الندبة اقل شوفينية من «قطار منتصف الليل السريع» فقط لأن الشخصية الرئيسية ليست شخصية امريكى برئ فى الخارج، ولكن امريكى لاتينى ممتلئ بالحقد. ولكن سطحية فيلم «الوجه ذو الندبة» ترجع اساسا إلى عدم قدرة اوليفر ستون على التواصل مع الآخرين. لقد نجح «قطار منتصف الليل» لأن القصة تروى من وجهة نظر البطل بينما فشل «الوجه ذو الندبة» للسبب نفسه. اننى لا أرى تونى مونتانا بل آل باتشينو يمثل».

وفى حديث معه عن العنصر السياسى فى فيلمه قال أوليفر ستون: فى «الوجه ذو الندبة لا أتراجع للحظة واحدة. اعتقد ان من الواضح ان ليس كل الكوبيين تجار مخدرات. لكن هكذا كان هذا الشاب. وحتى أمه تقول انه منحرف. انه فيلم كلاسيكى عن العصابات لكن الناس مفرطون فى الحساسية. اعنى ان كل جنسية تريد ان ترى نفسها نظيفة من المجرمين. والجناح الكوبى اليمينى جماعة جبانة جدا. وبصراحة لكى تتكلم عنهم هو أمر خطير..ربما يكونون اخطر جماعة من الشباب قابلتهم فى حياتى».

ويضيف ستون: لقد تجاهل الكثيرون الجوانب السياسية فى الفيلم وابدوا اهتماما زائدا بجوانب تافهة. فهناك الذين اعتبروه فيلما عن السيارات والقصور والمال والكوكايين. انه ليس فقط عن هذه الأشياء بل عما تفعله هذه الأشياء بالناس وكيف تخرب حياتهم. اعتقد أن شخصية تونى مونتانا التى يؤديها آل باتشينو فيها شئ من حلم فرانك سيناترا الامريكي.. اليس كذلك؟ لذا فقد اصبح يمينيا على طريقته الخاصة، كما لو كان يقول لنفسه: اننى امقت الشيوعيين، وهذه هى الحياة الجيدة بكل ما فيها من طعام جيد فى مطاعم فاخرة مع شقراء تجلس بجوارى وسيارة من نوع الليموزين وغير ذلك!

عـــام التنـــين

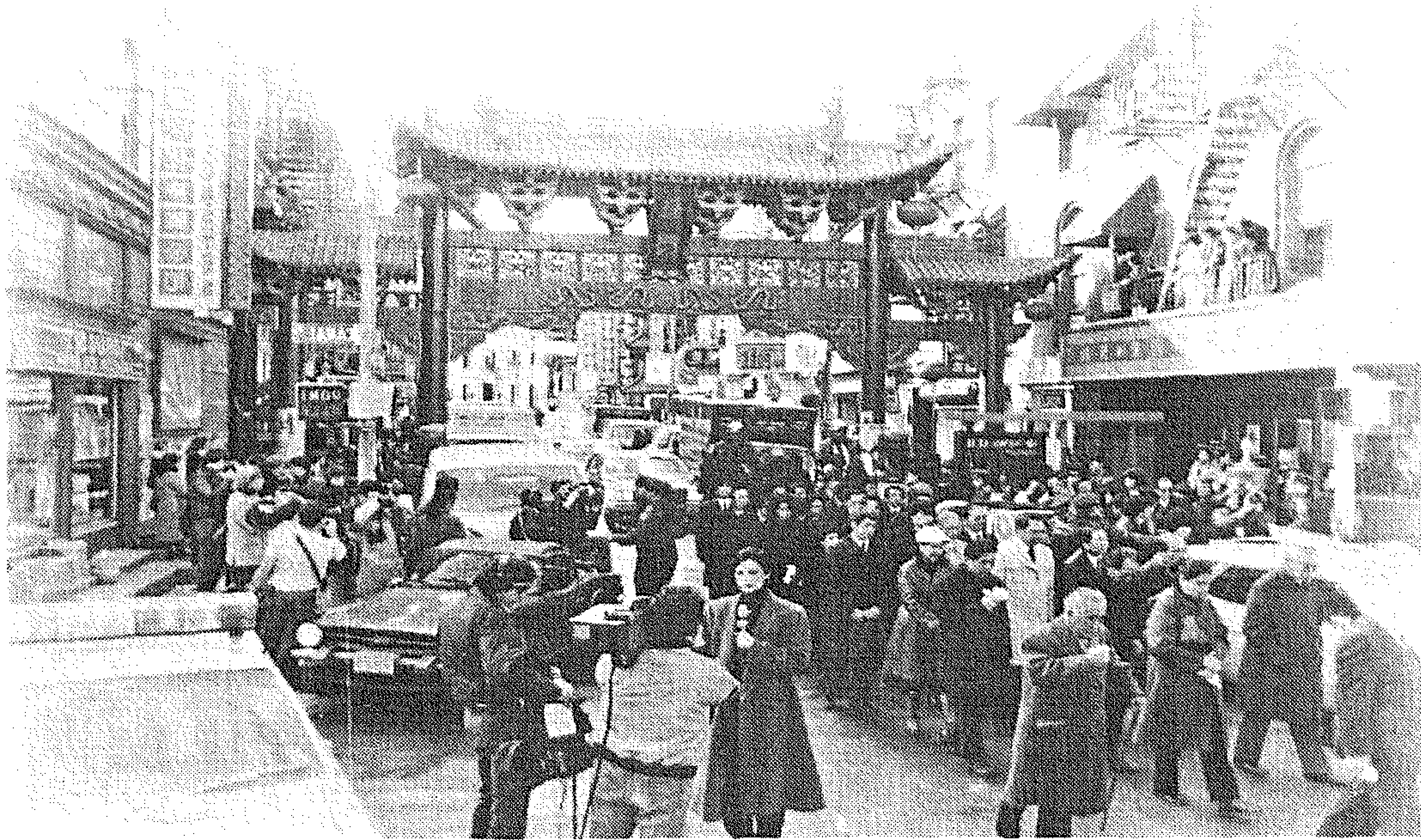
YEAR OF THE DRAGON

كان المشروع التالى لستون، وهو سيناريو فيلم «عام التنين»، مرتبطا أيضاً بعالم المخدرات. وكانت رواية روبرت دالى (الصادرة عم ١٩٨١) والتى اقتبس عنها الفيلم من الروايات الذائعة الانتشار، وكانت تعكس رؤية فيها قدر كبير من الحقيقة.. فقد عمل دالى نفسه لفترة طويلة فى الشرطة.

فى الرواية نرى أن البطل ضابط شرطة ذكى وملتزم بعمله، يقوده سوء الحظ السياسى إلى أن يصبح على رأس دائرة الشرطة فى الحى الصينى فى نيويورك حيث يصبح مستقبله المهنى محك اختبار. ولكى ينقذ وظيفته، فانه يسعى إلى التنقيب فى عالم المافيا الصينية المجهولة لتجارة المخدرات دافعا بنفسه وبالمحيطين به داخل دوامة لا تنتهي.

وقد قام أوليفر ستون والمخرج مايكل شيمينو بجهد كبير فى البحث والدراسة لكنهما لم ينجحا قط فى دفع الصينيين إلى الحديث عن نشاط العصابات الصينية ورجالها. لقد ترددا عشرات المرات على المطاعم الصينية، وتناولا الطعام الصينى بكامل تقاليده بكميات كبيرة، فى محاولة لعقد صداقات ولكن بلا جدوى. وفى النهاية اجريا اتصالا مع جماعة من المجرمين الصينيين السابقين الذين انشقوا على العصابات المنظمة، وقادهما هؤلاء الى «اطلانتيك سيتي» لكى يكشفوا لهما خفايا عالم القمار: عصابات الشباب وهم مجرد اسماك صغيرة طافية على السطح تخفى ما يدور فى الأعماق من عمليات تهريب للمخدرات من جنوب شرق آسيا بكميات هيروين أكبر مما تتاجر فيها المافيا.

وفى الفيلم يصبح البطل «ستانلى هوايت» مقاتلا سابقا فى فيتنام، وعندما تصل حوادث العنف فى الحى الصينى إلى ذروتها باغتيال «جاكى وونج» عمدة الحى فى ليلة رأس السنة الصينية، يبدأ هوايت البحث فيعرف ان وونج كان الزعيم الرسمى للمافيا الصينية التى تدير كل الأعمال التجارية المشروعة وغير المشروعة. ويبدأ تشارلى فى البحث عمن يكون وراء اغتيال وونج.. فيعرف ان الذى حل محله هو الشاب هارى يونج الذى بدأ فى السعى لتطوير نشاطات المافيا الصينية والانتقال بها إلى مجال تجارة المخدرات. لكن هذا الطموح يخلق منافسة صعبة مع الأصدقاء التقليديين فى المافيا الايطالية. ويطارد ستانلى هوايت الصينيين بشكل شرس مدفوعا برغبة غريبة فى



وقائع عام التنين

A THORN EMI Screen Entertainment Presentation.
Dino De Laurentiis presents a Michael Cimino film, YEAR OF THE DRAGON. Starring Mickey Rourke, John Lone and introducing Ariane. Screenplay by Oliver Stone and Michael Cimino, based on the book by Robert Daley. Executive Producer Fred Caruso, Produced by Dino De Laurentiis and Directed by Michael Cimino.

YEAR OF THE DRAGON is released by COLUMBIA-EMI-WARNER Distributors LTD.

التطهير طالما ان ذلك لا يؤذى السياح فى مدينة نيويورك كما يقول لرؤسائه الذين يحذرونه من الاندفاع فى تجاوز القانون.

من الزاوية الشخصية تبدو علاقة شارلى بزوجته علاقة مفككة لأنه لا يجد وقتا يقضيه معها، وتسيطر عليه فكرة واحدة هى تنظيف المدينة من الجنس الأصفر قائلا لرؤسائه تعليقا على تصاعد تيار العنف والجريمة فى الحى: ان هذا نتاج لآلاف السنين من التهريب والقتل والقوادة وسفك الدماء.

ويقيم ستانلى علاقة عاطفية غريبة مع فتاة صينية تعمل مراسلة لاحدى محطات التليفزيون المحلية التى تغطى احداث الحى الصيني، ولكنه يستغلها فى الحصول على معلومات عن النشاط السرى فى الحى الصيني. وينجح فى تجنيد شاب من الصينيين للعمل معه مرشدا ثم يهجر منزل الزوجية ويقيم فى شقة الفتاة الصينية رغما عنها ويحولها إلى مركز لادارة عملياته ويستخدم راهبتين كاثوليكيتين يضعهما فى شقة خاصة لتسجيل المكالمات التليفونية واجتماعات المافيا الصينية. وتنهار علاقته بزوجته وتدفع المافيا رجالها إلى قتل الزوجة فى حمام منزلها بينما يتمكن ستانلى من الهرب، ثم نراه فى الكنيسة راكعا يبكى امام جثمان زوجته يتعهد بالانتقام. لكنه ينتهى فى مطاردته العنيدة فى النهاية إلى الفشل ويجد نفسه محاصرا فينتحر.

وعلى العكس من أبطال ستون السابقين يبدو البطل الجديد شارلى هوايت مدفوعا بهدف اجتماعى أكثر مما هو مدفوع بدوافع شخصية. ورغم ذلك فهو يتجاهل الظهور الاجتماعى العام والشخصى ، ولا يقيم وزنا للشخصيات الأبوية فى بلدية نيويورك ولا فى الحى الصينى على السواء. وهو يخون زوجته التى تحبه كثيرا ويتخلى عن صديقه الذى يقف معه لكى يتابع جنونه الخاص الفردى إلى نقطة يدمر عندها مستقبله المهنى وزواجه وعلاقاته وحياة الآخرين وحياته الشخصية. ويجب الاعتراف بأن ستانلى هو بطل آخر من ابطال ستون.

ومن زاوية التماسك الدرامى هناك بلاشك الكثير من الهفوات الكبيرة فى «عام التنين» معظمها كان يمكن تفاديه اذا كان الفيلم قد التزم بدوافع الشخصية فى الرواية الأصلية والتى تتمثل فى ان البطل ليست لديه طريقة اخرى للحفاظ على وظيفته ومستقبله المهنى الا بالهجوم على المافيا الصينية. ولعل ما يجعل التعاطف معه صعبا، تصويره كمخلّص مسيحى ينغمس فى حرب داخلية شبيهة بحرب فيتنام.

وقد لجأ صناع الفيلم الى بعض التحايلات الفنية فى التعامل مع هذه المشكلة، فهو يعمل ضمن الاطار العام للقانون. ورغم ما يبديه من تعصب فانه يقيم بوضوح علاقة

مع فتاة آسيوية امريكية، ويتبنى أخرى. وقرب نهاية الفيلم، يقارن ستون بمهارة بين سلوك بطله تجاه زوجته بعد قتلها وحزنه الشديد عليها، وبين سلوك القتلة الصينيين من تجار المخدرات (ازدرائهم لكبيرهم الذى يقتل بفصل رأسه عن جسده). ولكن عندئذ يكون الجمهور، قد انتابه الضجر.

وقد قارن النقاد بين ستانلى هوايت وبين ابطال سينمائيين معاصرين مثل رامبو وهارى القذر، لكن هذين البطلين يمتلكان قوة دفع فردية كلبية فى عالم فاسد، بينما يختار هوايت تمثيل المؤسسة التى لا يثق فيها أحد. انه شرطى على شاكلة ليندون جونسون (أو كما قال بعض النقاد: شرطى على شاكلة المخرج شيمينو).

وقد جاء رد الفعل النقدى ازاء الفيلم متشابها فى سلبيته. وانصب هجوم النقاد بوجه خاص على سيناريو اوليفر ستون ومايكل شيمينو.

علقت جانيت ماسلن فى «نيويورك تايمز» قائلة: يعطى «عام التنين» انطباعا بأن فيلما آخر من الأفلام المزدحمة المنمقة عن الحى الصينى فى نيويورك قد ألقى به فى الفضاء وتحطم وأصبح يتعين علينا تجميع أشلائه بطريقة غير منطقية على الاطلاق. ويبدو ميكى رورك فى دور ستانلى هوايت ضابط الشرطة، وقد ضل طريقه تماما فى الدور المكتوب برداءة. وكان عليه أيضاً أن يكافح مع ذلك الحوار الضعيف الركيك المنحط. ان «عام التنين» يفتقد إلى المشاعر والعقل والتماسك الدرامى».

أما أندرو ساريس فى «فيلليج فويس» (٢٠ اغسطس ١٩٨٥) فكتب يقول: «عام التنين بشكل عام فيلم متعفن ولكنه يؤذى الأذن أكثر من العين. ان السيناريو يقوم على افتراض بأن العالم السفلى الصينى يشترك فى مؤامرة دولية للسيطرة على تجارة المخدرات. ولكن مع ذلك فان سلوك شيمينو تجاه هذا الموقف المتفجر لا يتضح أبدا. وتظل وجهة نظر الفيلم تتأرجح إلى الأمام وإلى الخلف، بين المجرمين داخل العصابة وبين الشرطة المنقسمة تماما فى الخارج. ويصل شيمينو إلى الذروة دون تمهيد ودون تصاعد درامي. ويدمر المفتش هوايت الجميع فى طريقه، تماما كما دمر المخرج شيمينو شركة يونيتد آرتستس»!

وتقدم بولين كيل فى مجلة «نيويوركر» (سبتمبر ١٩٨٥) نظرة أكثر تفصيلا للسيناريو:

«لم يعر ستون وشيمينو التفاتا للتمايز بين الأسيويين. وطبقا لما يردده ستانلى هوايت فى الفيلم فقد أصبح الحى الصينى فى نيويورك محور الشر فى العالم. انه فيلم

من الأفلام الرخيصة المبتذلة من النوع الذى لا يجد له صدى عادة إلا عند الجمهور من أدنى درجات الجهل والأمية، أولئك الذين يمكن ان يساقوا إلى الاعتقاد بأن الفيلم يمنحهم الحقيقة القذرة المتدنية عن السلطة. انه عمل يفتقر إلى الحس الشعبى الجيد الذى نجده فى روايات الجيب الرائجة. وقد اخرجه مخرجه بتراخ يجعله يستعصى على الامتاع. والفيلم امتداد لكل أخطاء فيلم «الوجه ذو الندبة». انه يغرق فى التخدر. وتنحرف رؤية المشاهدين بسبب أحد أكثر السيناريوهات افتعالا وغباء يمكن أن يصنع عنه فيلم من الانتاج الكبير.... انه خليط من البلاهة والابتذال والجهل الذى يمكن لصبى أبيض أن يصنعه فى يوم حار. وتشترك الشخصيات فى استخدام كلمات مسطحة مفتعلة لا تزيد عن خمس وعشرين كلمة معظمها من أحط الشتائم. وتمتلئ الحبكة بالألاعيب النمطية والمؤثرات الفارغة التى تمتلئ بها المشاهد الأخيرة فى فيلم «الوجه ذو الندبة». وحسب أى معيار من معايير الذكاء الأخلاقى المحكوم يمكن القول ان اوليفر ستون ومايكل شيمينو ما يزالا يعيشان فى الكهوف. انهما شخصان من الوقحاء عديمى الذوق، وكلاهما معاد للأجانب، ويتقيأ كلاهما أسوأ ما فى الآخر. وهما لا يعرفان حتى أن وجودهما أصبح فضيحة عامة».

وبعد مرور سنوات عدة، علق اوليفر ستون على فيلم «عام التنين» قائلا: «لقد رفض الصينيون الاعتراف بوجود مجرمين بينهم. وهذا هراء بالطبع. فالصينيون هم أكبر مستوردين للهيروين فى الولايات المتحدة. وكنا نعرف ذلك قبل خمس سنوات (وقت صنع الفيلم). اما بالنسبة للشخصية الرئيسية التى قام بها ميكى رورك، فانه عنصرى وقد كتبنا شخصيته باعتباره عنصري. ولكنى اعتقد أن الناس تفاعلوا معه لسبب آخر وليس بسبب عنصريته. آمل أن يكون الأمر كذلك على الأقل. ولكن قد يكون لعنصريته دور. انه رغم كل تعصبه، ما يزال يحاول أن يفعل شيئا، كطرف أضعف. لهذا فاننى اتعاطف معه. ولكن يجب ان اعترف بأنه كان اقل افلامى نجاحا».

ثمانية ملايين طريقة للموت

EIGHT MILLION WAYS TO DIE

اعتمد مشروع فيلم اوليفر ستون التالى على رواية بوليسية من تأليف لورنس بلوك تدور حول ضابط شرطة سابق مدمن خمر. ولم يحتفظ السيناريو إلا بأقل القليل مما جاء فى الرواية الأصلية، فقد تم نقل الأحداث إلى لوس انجليس، واستبعد الغموض من احداث الرواية وتم جعلها معاصرة بادخال تجارة الكوكايين بدلا من الدعارة. وقد رأى

الناقد جاى كار أن «ما يجعل بطل الفيلم «سكادر» شخصية مثيرة هو ضعفه وبالتالى قابليته فى أى لحظة لأن ينغمس فى الشر. وبتغيير مكان وقوع الأحداث لم يعد الفيلم دراسة للشخصية». وقد شارك فى كتابة السيناريو كتاب آخرون كثيرون لكن لم يظهر الا اسمى اوليفر ستون وديفيد لى هنرى ككاتبين للسيناريو على الفيلم. وأخرج الفيلم هال أشبي، وقام بأدوار البطولة جيف بريدجز وروزانا أركويت والكسندر بول واندى جارسيا.

يقطع البطل «سكادر» علاقته بالأسرة والعمل والأصدقاء وكذلك المجتمع مثل شخصيات افلام ستون الرئيسية، ولكن هذه المرة من خلال الاحساس بالذنب وادمان الخمر، وهو خلال الفيلم كله لا يختلط الا بالعاهرات وبأولئك الذين لا يثقون فيه كونه ضابط شرطة سابق. ويفقد الفيلم بالتالى ما يمكن ان يتولد عن مهنة البطل السابقة كنوع من التعويض. ولا يستطيع البطل اقامة علاقات حميمة أو التفكير فى طريقة للخلاص من متاعبه دون أن يتسبب فى قتل اصدقائه باستثناء ما يحدث فى النهاية السعيدة للفيلم عندما ينجح فى حل لغز الجريمة بعد أن يخاطر بحياته.

واذ ما نظرنا الى الفيلم من حيث دقته فى تصوير شخصياته بواقعية لوجدناه عملا يمتلئ بنقاط الضعف الشديد. وعلى سبيل المثال لا يبدو الفيلم مقنعا على الاطلاق فى تصوير تاجر مخدرات يدير تجارته من خلال «سوبرماركت» يمتلكه ويتركه دون حراسة على الاطلاق ثم يصبح مستعدا للتضحية بكل ما بذله فى حياته من اجل امرأة. ويبدو مشهد اطلاق النار فى نهاية الفيلم مصنوعا فقط للتستر على التفكك الواضح فى المشاهد السابقة التى لا تصل الى أى ذروة. ولا يصمد أداء الممثلين فى أدوارهم المفككة الا بفضل قوة النجومية التى يتمتعون بها.

ورغم ان ستون اشترك فقط فى كتابة السيناريو الا ان كثيرا من النقاد اشار اليه بشكل واضح عند حكمهم على الفيلم.

يقول وولتر جودمان فى «نيويورك تايمز»: «لا يوجد تحقيق فى هذا الفيلم البوليسى بل ولا توجد قصة. ومن لقاء سكادر غير المقنع مع احدى العاهرات الى مشهد النهاية غير المحتمل، لا يفعل الفيلم سوى ان يضيع الوقت فى مشاهد لا قيمة لها. ويمتلئ الفيلم بالوقفات التى لا معنى لها والحشو الفارغ وهذا ما يعود بالطبع الى أوليفر ستون وديفيد لى هنري. فهناك فى الفيلم حوار من هذا النوع: «اهذا من ابنتك؟ نعم.. انها لطيفة. انها خير صديق لي. انها تشبهك». وتبدو معظم المشاهد كما لو كانت قد

جاءت ارتجالا من الممثلين دون أن يكون لها علاقة بالفيلم: «هل اعجبتك صانى بالفعل؟ نعم اعجبتني. وأنا أيضا. ما الذى اعجبك فيها؟ وما الذى يعجب المرء فى اى شخص!

أما بولين كيل فقد تناولت الفيلم بتركيز خاص على مساهمة ستون فيه.

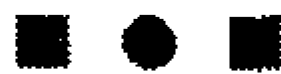
«لا يمكنك التفرقة بين ما هو مقصود وما ليس مقصودا فى هذا الفيلم. فلا يوجد ترابط فى الحبكة كما لو أن الأمر لا قيمة له.. ومن زاوية السياق القصصى يمكن اعتبار مشاهد تبادل اطلاق النار مجرد استراحات.. والسيناريو الذى كتبه اوليفر ستون وديفيد لى هنرى يوحى بالقوة فى السرد اكثر مما استطاع المخرج ان يقدم. ولكن القصة فارغة وتساهم فراغات السياق القصصى فى الاحساس بالضياع. ويبدو «ثمانية ملايين طريقة للموت» امتدادا لأفلام اخرى عن تجارة المخدرات كتبها اوليفر ستون... انه خيال رخيص ومبهرج أكثر مما يمكن أن نتوقع من المخرج هال اشبي. انه عمل مشوش واقع فى سحر الانتفاضات الجسدية والعاطفية البدائية التى لا يمكن اعتبارها ناجحة».

أما الناقد ديفيد دنبى فكان هو الوحيد الذى اشاد بالفيلم. «يمتلك هذا الفيلم جدية الافلام البوليسية الكلاسيكية التى مهما كانت متكلفة فانها دائما ما تبرز شخصية البطل الوحيد الغير قابل للفساد. والفيلم يكشف عن موضوعه فى مشهد المواجهة الأخير».

كان المنتج دينو دى لورنتس قد وعد ستون أنه اذا كتب سيناريو «عام التنين» فانه سينتج له فيلم «الفصيلة». ولكن عندما فشل دى لورنتس فى العثور على موزع للفيلم فى السوق الأمريكية انسحب من المشروع.

وكان ستون قد قضى نحو خمس سنوات يكتب السيناريوهات للآخرين وتعلم خلال ذلك الكثير. والآن أصبح ستون لا يجد أحدا يكلفه بالعمل. واعطاه صديقه ريتشارد بويل بعض الأوراق ليقرأها وهو فى طريقه إلى المطار قائلا له خذ هذه.. ربما اعجبتك.

وكانت هذه الأوراق هى التى قادته للقيام بعدد من الرحلات الى السلفادور. وقال ستون لنفسه: لقد وجدتها.. سأخرج «السلفادور».



الفصل الثالث

السلفـــــــادور

يشير أوليفر ستون إلى تأثره بأدب وسينما أمريكا اللاتينية، خاصة أفلام جلوبير روشا فى الستينات، وروايات جابرييل جارثيا ماركيث. يقول ستون: «حاولت أن أمنح فيلم «السلفادور»، نكهة أعمال ماركيث من خلال المزج بين الكوميديا والتراجيديا، الرغبة الجنسية والجنون، أو كل ما أحب فى الثقافة الاسبانية».

وقد بدأ التفكير فى فيلم «السلفادور» فى السبعينات عندما ارتبط ستون بصداقة مع الصحفى ريتشارد بويل الذى يقول عنه: «كان بويل مفلسا على الدوام، وكان دائما فى حاجة إلى من يدفع له الكفالة لاخراجه من السجن، وكانت تصدر عليه الأحكام بسبب قيادته السيارة تحت تأثير الخمر. كان مدمن خمر وزير نساء، لكنه كان يستيقظ فجأة ويتوجه إلى تلك الأماكن الصغيرة المشتعلة مثل لبنان وايرلندا للقيام بتحقيقاته الصحفية». وقد غطى بويل صحفيا، حرب فيتنام والحرب الأهلية فى كمبوديا كما ألف كتاب «زهور التنين».

وبعد عام ١٩٧٨ قام بويل بعدة زيارات إلى السلفادور، وارتبط عاطفيا بامرأة سلفادورية، وأرسل تقارير صحفية عن الحرب الأهلية التى تورطت فيها الولايات المتحدة، وشملت فرق الاغتيالات (أو فرق الموت) وجماعات الحرب الشعبية اليسارية، وأسفرت عن قتل آلاف السلفادوريين واغتيال الأسقف روميرو، واغتصاب وقتل راهبتين أمريكيتين مع مساعدتهما الكاثوليكية. وفى ديسمبر ١٩٨٤، حصل ستون من بويل على المادة الخام التى اعتمد عليها فى كتابة سيناريو فيلم «السلفادور».

لكن اهتمام ستون بشخصية ريتشارد بويل هو الذى أدى إلى صنع الفيلم. يقول ستون: «كنت شديد الاهتمام بشخصية بويل كصحفى متمرد وصعلوك أناني، يزداد وعيه بالأحداث ويصبح أقل أنانية كلما توثقت علاقته بالبلد وبالمرأة التى أحبها. انها عملية التحول فى الشخصية، أو التحرر، أو سمها ما شئت. وخلال متابعتى لهذا التغير، أصبحت أكثر اطلاعا على خلفية أحداث قصة فيلم «السلفادور». وقد صدمت حقا عندما رأيت إلى أى حد كانت الصورة منقسمة بين الأبيض والأسود. وحاولنا أن نمزج اللونين معا. وعندما ظهر الفيلم، كان يعارض السياسة الأمريكية التى تساند النظام العسكرى فى السلفادور».

التزم ستون كثيرا فى كتابة السيناريو بوجهة نظر بويل، لكنه بذل جهدا شخصيا فى البحث المكثف، وعثر على وثائق تؤكد أفكار بويل فى كتاب «الضعف والخداع» لرايموند بونر، كما قرأ أقوال شهود عيان على أحداث معينة. واعتمدت اللقطات التى صورها لثوار جبهة الفربانڈو مارتى وهم يقومون باعدام السجناء على ما رواه له بويل من ذاكرته، وهو انحراف تركه المنتجون يظهر فى الفيلم ربما لتحقيق التوازن السياسي. أما هجوم الثوار من على ظهور الجياد، فقد تم اختلاقه لابراز التفوق العسكرى للقوات الحكومية.

وقد حاول ستون أن يناقش المعالجة الأولى للفيلم التى كتبها بالتعاون مع بويل فى أسبوعين، مع السفير الأمريكى فى السلفادور روبرت هوايت، لكن هوايت رفض، زاعما أنه لا يتذكر بويل، كما لم يبعث برد على مخطوطة السيناريو التى أرسلها إليه ستون. عن هذا يقول ستون: بدا سلوكه كما لو كان يقول لنا إن المخطوطة لا ترقى الى مستوى وثيقة من وثائق وزارة الخارجية. وكانت شخصية هوايت فى السيناريو غامضة إلى حد ما، لأننا كنا نتساءل إلى أى مدى وصل فى مطالبته بوقف المعونة العسكرية الأمريكية. وقام بدور السفير فى الفيلم مايكل ميرفى مجسدا شخصية رجل ليبرالى مشوش».

ومع هذا، يعتمد سيناريو الفيلم على شخصيات وأحداث حقيقية. فد أطلق اسم الماجور ماكس على روبرت دوبيسون، واستمدت شخصية المصور الصحفى جون كاسيدى من المصور الحقيقى جون هوجلاند. لكن الأحداث التى وقعت فى سنتين، اختزلت فى بضعة أشهر فقط.

فى البداية، حاول ستون وبويل تصوير الفيلم فى السلفادور. وقابلا بالفعل مستشارى دافيسون، الزعيم اليمينى الذى قيل الكثير عن قيادته لفرق الاغتيالات. وفيما بعد قال بويل: «لقد أحبوا أوليفر بسبب اعجابهم بفيلم «الوجه ذو الندبة»!

يقول ستون: كانوا يريدوننا أن نصنع الفيلم. أعتقد أننا قدمنا لهم صورة ايجابية، ولم نرسل اليهم السيناريو الكامل، بل نسخة معدلة جعلناها محايدة جدا، تقريبا مؤيدة للحكومة، يبدو فيها الثوار هم الأشرار. وكنا نود تصوير ثلاثة أرباع الفيلم هناك، والباقى خارج السلفادور». وكان من المنتظر أن يسمح لهم باستخدام القوات المسلحة السلفادورية ومعداتها العسكرية، وهو ما يشبه قيام ستيفن سبيلبرج مثلا، بتقديم سيناريو وهمى إلى هتلر لاقناعه بدعم فيلم «قائمة شندلر»!

وقد دفع ستون تكاليف رحلاته إلى السلفادور وإلى أماكن أخرى. وكان المشروع الأولى للفيلم محدود الميزانية للغاية، تقريبا دراما من نوع «سينما الحقيقة» يقوم فيها بويل ودوك روك بدوريهما الحقيقيين. لكن المشروع انهار فى مارس ١٩٨٥ بعد أن أعدم الثوار ريكاردو سنيفيوجيو، المستشار العسكرى لستون. عندئذ تلاشت المساعدة الحكومية.

وكان ستون يخشى أن يجد المولون الأمريكيون الفيلم معاديا للحكومة الأمريكية، فقد فشلت أفلام مشابهة مثل «مفقود» و«تحت النار». لذا لجأ إلى شركة انجليزية (هى شركة هيمدال) التى راقتها طرافة شخصياته المشابهة لنمط أعضاء فرقة «مونتى بيتون»، أو ربما وجدته أقرب الى «لوريل وهارى في السلفادور». وبعد أن حصل على ميزانية كبيرة نسبيا وممثلين حقيقيين، ومن أجل التوفير فى الميزانية، وافق ستون على استثمار ماله الخاص وعلى أن يخرج الفيلم دون مقابل ودون انتظار أى عائد منه.

وحسب ما يقوله أحد الخبراء، كان «السلفادور» بمواقعه المتعددة ومدة تصويره وعدد ممثليه، فيلما صعب الانتاج. فى الفيلم ٩٣ دورا لممثل متكلم، والف ممثل ثانوي، وعشرات الخيول والدبابات وطائرات هليكوبتر وطائرة حربية، كل هذه الأشياء فى فيلم يستغرق تصويره سبعة أسابيع.

وكان من المقرر تصوير المشهد الحاسم لمعركة سانتا أنّا، فى أكابولكو، فوق جسر متداع أعيد بناؤه بعد وصول الطاقم الفني. لكن ما حدث أن المشهد صور فى تلياكابان فى المكسيك، وهى قرية صغيرة فيها كنيسة عمرها خمسمائة سنة، شوارعها مرصوفة بالبلاط، أضيفت إلى منازلها طوابق ثانية وواجهات وبعض التعديلات الأخرى الضرورية للتصوير. واستغرق تصوير المشهد اسبوعا، وشارك فيه جنود من الجيش المكسيكى بدباباتهم ومدرعاتهم. ولعب ١٥٠ قرويا أداور الثوار والمدنيين. وكان طابع التصوير سيرياليا فى مشاهد معارك الدبابات وقصف الطائرات، والجنود فى عرباتهم المشتعلة، والسكان الذين يتفرجون على ما يدور.

يقول ستون: «استولينا على هذه القرية لمدة اسبوع لتصوير معركة سانتا أنا، ودمرناها تماما. وكان عمدة القرية عظيما. وكان عاشقا للسينما، وقد قال لنا: هيا.. انسفوا قاعة البلدية اللعينة بأسرها. ثم أعدنا تصميم غرفة مكتبه واستخدمناها فى الفيلم كبيت دعارة بعد احضار عاهرات حقيقيات. وأعجب الرجل بالديكور لدرجة أنه احتفظ به كما هو، الجدران الحمراء وغير ذلك»!

وتكلف الفيلم حوالى خمسة ملايين دولار، وبلغ توقيت عرضه بعد استكمال المونتاج، ساعتين وأربعين دقيقة، ولم يكن ممكنا بالتالى أن تقبله شركات التوزيع. ويعلق ستون على ذلك بقوله: «كانت الفرضية الأساسية مبنية على كثرة الانتقال من النور الى الظلمة، تلك النكهة التى تجدها فى روايات ماركيث، الانتقال من الجدية التامة الى العبث». ولكن تم استبعاد بعض المشاهد مثل مشهد دوك روك وهو يمارس الجنس تحت المائدة، وبويل وهو يحاول أن يتكلم مع كولونيل سكران بينما يمارس الرجل الجنس ويتناول الشمبانيا فى كأس وضع فيها أذنا بشرية وهو يردد: أذن يسارية أو يمينية، ماذا يهم. فى صحة السلفادور!

لم يتجاوب الجمهور الذى عرض عليه الفيلم لاختباره قبل توزيعه، مع مشاهد من هذا النوع، رغم أن ستون كان يظن ان الجمهور اللاتينى سيتجاوب معها. وكان السيناريو أيضا يحتوى على مشاهد حذفت من الفيلم مثل مشهد يصور مسؤولا فى الادارة الأمريكية يقول واصفا حملة الماجور: (اننا لن نسمح بهذه الدعاية النازية فى الولايات المتحدة، لقد بعنا نيكسون، ولدينا الشاه وسوموزا. وقد اغتصبت الراهبات الأمريكيات على خلفية أغانى الحملة اليمينية).

وعن دور بويل يقول الممثل جيمس وودز: «وجدت من المثير أن هذا الرجل بكل سيئاته ونقاط ضعفه، يهتم بالعثور على الحقيقة. انه يعود إلى السلفادور رغم أنه موضوع على قائمة الموت ضمن حملة الماجور ماكس، فقط لكى يكسب بعض المال. لكنه تدريجيا يرتبط بعلاقة عاطفية، ويسعى بجدية للعثور على الحقيقة. انه شاب جذاب أناني. لكنه يخاطر فى الوقت نفسه، بأن يجعل لوجوده معنى فى ذلك البلد الخطر».

وقال وودز أيضا إن العمل مع ستون كان «كما لو كان المرء مسجونا فى زنزانة مع شخص مجنون، وقد بادلنى هو الشعور نفسه، كنا كشيطانين يتصارعان تحت بطانية. لكنه مخرج ثاقب البصر، يبدأ بفكرة جيدة، ثم يسيطر عليها، ويقاتل من أجلها باستماتة، ثم يأخذ أفضل ما تسفر عنه المشاجرة».

ورأى جيمس بيلشوى فى شخصية دوك روك التى قام بها «أمريكيا يجهل تماما شؤون أمريكا الوسطى، وهو فى ذلك يمثل معظم الأمريكيين، لذا أرى أنها شخصية محورية بالنسبة للمشاهدين».

أما جون سافاج فيرى أن المصور الفوتوغرافى «كاسيدي» مثل «روح سماوية، فهو يعشق الذين يصورهم من وجهة نظر الغريب عنهم تماما».

توفى والد ستون عام ١٩٨٥، بينما كان هو يستعد لصنع فيلم «السلفادور».

الفيلـــم

يبدأ الفيلم فى شقة فى سان فرانشيسكو حيث يستيقظ المصور الصحفى ريتشارد بويل، وهو فى الأربعينات من عمره، على صوت تقرير تليفزيونى عن السلفادور يقول إنه «خلال شهرين فقط اختفى أكثر من ألف شخص» وتشير استطلاعات الرأى إلى أن كفة رونالد ريجان هى الأرجح فى انتخابات الرئاسة الأمريكية. وسرعان ما يطرق صاحب المنزل الباب ويقول لبويل إنه وصديقته الايطالية، يجب أن يغادرا الشقة اليوم.

يسعى بويل إلى الحصول على عمل لكنه يفشل بسبب سوء سمعته. وبينما يقود سيارته يوقفه شرطي، يكتشف أنه لا يحمل رخصة قيادة، وأنه ارتكب ٤٣ مخالفة انتظار لم يدفع غراماتها بعد. يقبض عليه، ويخرجه صديقه العاطل ديك روك من السجن بعد دفع الكفالة، يتبادل الاثنان الحديث عن النساء، يعبر بويل عن اشمئزازه من النساء المترفعات ذوات الكعوب العالية اللاتى يفضلن تلقى دروس فى موسيقى الجاز على ممارسة الحب. «اللاتينيات أفضل لأنهن لا يتحدثن الانجليزية». زوجة بويل هجرت المنزل وذهبت إلى أهلها. يقرر الاثنان القيادة إلى الجنوب. يقول بويل لصديقه: ستحب الحياة هناك، تستطيع القيادة مخمورا، وتستطيع أن تستأجر من يقتل لك رجلا مقابل خمسين دولارا، وأن تضاجع أجمل امرأة فى العالم. فى أى مكان فى العالم تستطيع مضاجعة عذراء مقابل سبعة دولارات، واثنتين باثنى عشر دولارا؟!

وعند دخولهما السلفادور يحاصرهما قطاع الطرق ويصوبون البنادق نحوهما، لا ينقذهما من المأزق إلا ضابط الحرس الوطنى الضالع فى فرق الاغتيالات، ويقتادهما إلى الكولونيل «فيجيروا» صديق بويل. فى ساحة البلدة يدفع الجنود عشرات السكان إلى الانبطاح فى الطين لأنهم لا يحملون بطاقات هوية، ويستجوبون شابا يبدو من الطلاب، ويضربونه بعنف بكعوب البنادق، ويوضع الرفيقان فى سيارة عسكرية يشاهدان منها ضابط الحرس الوطنى (المبتسم دائما) وهو يطلق النار على الطالب فيقتله، ويسيطر الفزع الهستيرى على دوك. يقتادهما الجنود الى مكتب «فيجيروا» وهو ضابط وسيم يبدو سكرانا، تحيط به ثلاث عاهرات شبه عاريات. يشير الى بويل ويقول: «صديقى هذا كتب عنى فى الصحف الأمريكية باعتبارى باتون السلفادور». يحتسى الجميع الشراب ويتبادلون الحديث عن قوات الماجور ماكس والمتمردين والحكومة العسكرية الضعيفة فى البلاد.

بعد ذلك يقابل بويل عشيقته، ماريا الحسناء الشابة فى كوخ على شاطئ البحر، حيث يقرر الاقامة معها وطفليها وشقيقها البالغ من العمر خمس عشرة سنة.

وفى سان سلفادور، المليئة باليتامى والمتسولين والسكارى، يلتقى الرجلان بالمصور الشاب جون كاسيدي. ويرغب دوك المذعور فى العودة الى أمريكا لكن ما معه من مال لا يكفى.

يزور بويل وكاسنيدى «البلايون» أو مزبلة المدينة حيث نرى عشرات الجثث التى تبدو عليها آثار التعذيب ملقاة فوق أكوام القمامة. ويشرع الاثنان فى تصوير الجثث. ويردد كاسيدى قولا مقتبسا من مثله الأعلى الصحفى كابا: يجب أن تقترب لكى تحصل على الحقيقة، ولكن اذا اقتربت أكثر من اللازم ستفقد حياتك».

أمام الكنيسة، تتجمع مجموعات من اللاجئين والطلاب والصحفيين وفرق المساعدة الانسانية، وأناس يقلبون فى صور القتلى علهم يتعرفون على أقاربهم المفقودين. يعطيهم بويل الصور، ويحيى كاثى مور، وهى امرأة حسناء تساعد الراهبات اللاتى يعملن مع اليتامى المعوقين.

فى السفارة الأمريكية، يتحلق الأمريكيون حول مأدبة غداء فى انتظار النتائج النهائية للانتخابات الأمريكية. هناك الكثير من العسكريين من بين الحضور، ويقول السفير كيللى إن من واجبه تأييد سياسة الرئيس الأمريكي. يسأله بويل: هل تصدق أن شخصا أقرب الى الشمبانزى سيصبح رئيسا.. ألا يصيبك هذا بالاكتئاب؟

يلتقى بويل بجاك مورجان، الأشقر، رجل المخابرات الذى يشبه خريجى جامعة يال، وبالكولونيل هايد الذى يقول له: اتعرف.. أنا لم أفهم أبدا لماذا يغرم شباب مثلكم بالشيوعيين؟ انك اذا كنت فيتناميا لكنت تعمل فى أحد معسكرات اعادة التثقيف وتقوم بجمع ثمار اللفت». ويقول إن المتمردين يحصلون على دعم من كوبا «خلال خمس سنوات ستكون الدبابات الكوبية فى ريو جراندي».

يسعى بويل الى الحصول على عمل كمصور لحساب المراسلين الصحفيين الموجودين، وبينهم الصحفية التليفزيونية المشهورة والمغرورة «بولين الكسندر» التى يقول عنها انها ستقف أمام الكاميرا وتلقي خطبة عصماء عن الديمقراطية دون أن تذكر شيئا عما يقع من أعمال قتل. يدس دوك مخدرا فى شرابها بينما يقول لها بويل وهو يخرج تصريحه الصحفي: اذا لم يكن لديك تصريح رسمى كهذا فمصيرك الموت. ثم يهمس لصديقه «انهم ينجحون فى نشر قصصهم الصحفية لأنهم يقّبلون أقدام المسؤولين فى نيويورك». فوق سطح المبنى، تقف بولين أمام الكاميرا تمسك بالميكروفون فى يدها لكنها تنهار وتعانى من احدى نوبات عقار ال اس دى المخدر.

في اجتماع بمقر حزب «أرينا» اليميني، يجلس بضعة رجال بينهم بعض العسكريين، ويتساءل الماجور ماكس: «من الذى سيخلصنا من روميرو؟» مشيرا الى الأسقف الذى «يسمم عقول شبابنا». وعلى الفور يقف الاثنا عشر رجلا!

فى تلك الليلة، يثير بويل ودوك وكارلوس (شقيق ماريا) غضب مجموعة من قطاع الطرق بسخريتهم من طريقة حديث الماجور ماكس فى التليفزيون. يحتل الصعاليك سيارة بويل ويبدون مصممين على الشجار العنيف، لكن بويل ينجح فى تهدئتهم وابعادهم عن السيارة، بعد أن يوزع عليهم علب البيرة ويعتذر لهم. لكنهم يتسببون فى القبض على روك وكارلوس، ويسرع بويل مع كاثى مور إلى السجن لمحاولة الافراج عنهما، ويقدم بويل رشاوى إلى مأمور السجن وحراسه، زجاجات خمر وجهاز تليفزيون، لكنه يتمكن من انقاذ ديك فقط ويظل كارلوس المسكين فى السجن.

يقابل بويل ومور السفير الأمريكى كيللى الذى يقول لهما إن القبض على كارلوس ليس مسجلا فى القائمة التى يحصل عليها من السلطات. يتوسل بويل اليه أن يصدر بطاقة هوية لماريا والا لاقت المصير نفسه، ويقول لماريا إن الحل الوحيد هو أن يتزوجها.

فى الكنيسة، يعترف بويل ويبتهل الى الله أن يجعل ماريا زوجة له. وداخل الكاتدرائية التى يحاصرها الجنود، يطالب الأسقف روميرو بايقاف القمع: «نحن أناس فقراء. وأنتم في واشنطن أغنياء. لماذا أصابكم العمى هكذا؟». ينضم بويل وماريا إلى الجموع التى تحتمي داخل الكنيسة، لكن بعد لحظات يتم اغتيال الأسقف روميرو.

فى اليوم التالي، يصرح الماجور ماكس فى مؤتمر صحفي بأنه سيخوض انتخابات الرئاسة، ويوجه له بويل سؤالا عن علاقته بما يسمى «فرق الموت» أو الجماعات التى تقوم باغتيال المعارضين، فيجيب: « لا توجد فى السلفادور فرق اغتيالات».

يتلقى بويل خبر العثور علي كارلوس ميتا، ويعثر على جثته داخل مبنى البلدية ضمن مئات الجثث الأخرى، وتحمّل ماريا بويل مسؤولية قتل شقيقها.

فى احدى الحانات، يلتقى بويل بكاثي مور التى تعطيه زجاجة ويسكي ايرلندى هدية عيد الميلاد (الكريسماس)، وتقول إنها ستذهب للمرور على مجموعة من الراهبات الأمريكيات اللاتى سيغادرن البلاد. فى الخارج، تحيط مجموعة من الجنود من فرق الموت بقيادة زعيمهم الضابط المبتسم ببويل، يحاول بويل رشوة الضابط عارضا عليه ساعة يده الثمينة، لكن الجنود يشرعون في ضربه، وينجح كاسيدى وروك في انقاذه، ويلتقط كاسيدى صورا للضابط المبتسم.

فى المساء بينما تقود كاثى السيارة وفيها بضع راهبات يوقفهن قطاع الطرق ويقومون باغتصاب النساء ثم يقتلونهن.

فى الأدغال يتم اكتشاف الجثث، السفير الأمريكى مع بويل المرتعد يتطلعان الى المنظر الفظيع للجثث المتعفنة، يلتقط الصحفيون الصور. يرفض الأطباء المرتعدون تشريح الجثث، متذرعين بأنهم لا يحملون أقنعة طبية. يفقد السفير الأمريكى أعصابه ويقول إنه سيطلب من الحكومة الأمريكية قطع المعونة العسكرية والاقتصادية.

بويل وكاسيدى فى زيارة لمعسكر الثوار فى الجبال. المقاتلون فخورون بما حققوه، وهم من شتى الأعمار، يرتدون ملابس شبيهة بملابس رعاة البقر. فى الخلفية موسيقى شعبية رقيقة.

فى السفارة، يحاول بويل بيع فيلم لم يحمض بعد لصور الثوار مقابل الحصول على بطاقة هوية تسمح لماريا بالانتقال بحرية. هايد ومورجان يرفضان معبرين عن عدم ثقتهما فيه. يسخر بويل من أكاذيبهما بشأن التخريب السوفييتى والمستشارين الشيوعيين واستخدام أموال منظمات الاغاثة الدولية فى شراء الأسلحة. ويقول إنه يريد رؤية ميثاق حقوق انسان للعالم كله وليس فقط لحفنة من البشر. يقول له هايد إنه يكره الفصيلة التى ينتمى اليها، وإن من الأفضل له أن يخرج. ويقول بويل للمستشار العسكرى الأمريكى: إنك مناسب تماما لوظيفتك لأنك مجرد قاطع طريق.

يبدأ هجوم المتمردين، ويعرض كاسيدى على بويل الاشتراك معه فى تغطية الهجوم. يتوقف بويل فى الطريق عند كوخ ماريا، ويتعانق الاثنان. تتوقف السيارة عند حاجز على الطريق، تمر سيارات تحمل النازحين من منطقة القتال، يحمل الثوار مدافع البازوكا والأسلحة الخفيفة. يترك الرجلان السيارة ويتجهان صوب الساحة المركزية. قوات الحرس الوطنى المحاصرة ترد النيران.

يرفعان علما أبيض ويتحركان، يهجم الثوار، تعمل كاميرات المصورين دون توقف، يقترب كاسيدى كثيرا من قوات الحكومة بينما يلتقط الصور، يكاد يصاب لولا أن بويل ينقذه محذرا اياه «أنت لست محظوظا الى هذا الحد».

فى موقع آخر، يقوم الضابط المبتسم بتوجيه جنود الحكومة من مركز قيادة. المتمردون يتقهقرون تاركين بعض أسلحتهم لكنهم يواصلون اطلاق النار فيقتلون الضابط.

فى قاعة الاجتماعات داخل السفارة، الخرائط وأجهزة الكومبيوتر فى كل مكان، يعلم السفير المرتعش أن الوضع متدهور، وأن البلاد أصبحت منقسمة بين الطرفين المتحاربين، ولابد من استئناف المعونة العسكرية. يقول له المستشار العسكري: ايها السفير.. انصت. نعلم أنك ستترك وظيفتك خلال أيام ، ليس هذا هو الموضوع الآن. الموضوع هو: هل تحب أن تصبح مسؤولا أمام التاريخ عن ضياع السلفادور؟».

القوات الحكومية تتراجع. الثوار يسيطرون على مقر الشرطة. رسول يحمل نبأ تقدم القوات الحكومية. الثوار فى حالة يأس، يقومون باعدام ما لديهم من سجناء. يصرخ بويل فيهم: لقد أصبحتم مثلهم!

فيجيروا وقواته الحكومية تتقدم بعد اعادة تزويدها بالعتاد. يحاول الثوار اعادة تنظيم انفسهم. ولكن تظهر طائرات هليكوبتر، تحصد مدافعها الرشاشة الثوار.

فى شوارع البلدة، يفر المدنيون تحت القصف العنيف، يسقط منهم العشرات. بويل وكاسيدى يواصلان تصوير المعركة الشرسة.

تظهر طائرة حربية أمريكية الصنع فى الأفق، يضبط بويل عدسة «التليفوتو» لكن الكاميرا تخذله، يقف كاسيدى فى عرض الطريق يوجه كاميرته نحو الطائرة. الطائرة تطلق نيرانها بكثافة فتصيب كاسيدى فى مقتل، ويجرح بويل. يحاول بويل اجراء تنفس صناعى لزميله لكن كاسيدى يلفظ أنفاسه بعد أن يعطى بويل الفيلم الذى صوره. وتتقدم قوات الحكومة للاجهاز على الثوار.

يتماثل بويل للشفاء، ويقرر مغادرة البلاد، لكن صديقة «ديك روك» يقرر البقاء بعد أن ارتبط عاطفيا بفتاة سلفادورية. عند نقطة التفتيش على الحدود، يكتشف الجنود أن أوراق بويل مزورة، يستبقونه تحت تهديد السلاح، ينتزعون منه الكاميرا ويستولون على ما فى حوزته من أفلام ويقومون بافسادها. يسعى روك للوصول الى السفير، فى الوقت الذى يقتاد فيه حراس الحدود بويل لاعدامه. لحسن حظه لا تصيبه الطلقة الأولى، وتؤدى مكالمة تليفونية من السفير الى اطلاق سراحه. لقد خبأ الأفلام الحقيقية داخل كعب حذاء طويل. يصحب بويل ماريا وطفليها متظاهرا أنهم عائلة واحدة وينجح فى اجتياز الحدود بهم مدعيا أنه يأخذ أسرته في رحلة الى بلدة قريبة. تتجه الحافلة التى تقلهم الى الشمال، الى الحدود الأمريكية. حراس الحدود الأمريكيون الذين يرتدون النظارات السوداء ويحملون أجهزة «التووكى ووكي» يفتشون الحافلة، ويكتشفون أن ماريا لا تحمل اوراقا، يقتادونها وطفليها خارج الحافلة. يجن جنون بويل، يصرخ فيهم «اذا عادت سيقتلونها. انكم لا تعرفون ماذا تعنى السلفادور». يهاجم بويل الحراس فيقبضون عليه.

يضعون ماريا وطفليها فى سيارة متجهة الى الجنوب. كتابة على الشاشة تقول لنا إن بويل استمر فى البحث عن ماريا فى معسكرات اللاجئين، وإن صور كاسيدى وجدت طريقها الى النشر، وعاد ديك روك الى الولايات المتحدة.

الأصـــداء

فى أول فيلم من أفلامه تتاح له السيطرة الانتاجية الكاملة عليه، يخلق أوليفر ستون مجددا، بطلا مقطوع الصلة تماما بكل شئ، لكنه مدرك لما يحدث فى العالم من حوله. انها شخصية جديدة مدهشة لمهرج صعلوك يتمكن من البقاء على قيد الحياة بفضل طاقته وحيويته فى عالم ستون المألوف المجنون اللا أخلاقي. ومن اللقطة الأولى فى الفيلم، نرى بويل الانسان المحروم من الأسرة والعمل والحب والعون الاجتماعي، لكنه بدلا من الانغلاق على نفسه، ينتهز الفرصة ويندفع الى الأمام بطريقته الفوضوية، ملقيا بنفسه داخل الكابوس الأمريكى اللاتيني. لكن بويل رغم ذلك، كما ترى الناقدة بولين كيل، لا يختلف كثيرا عن شخصيات ستون الأخرى الفوضوية اللامبالية. تقول كيل: «لن يكون غريبا اذا ما ردد بويل الكلمات التى يرددها الممثل ميكى رورك فى نهاية فيلم «عام التنين»: «لماذا يتخلى المرء عن المبالاة». بل يستطيع أيضا ترديد قول آل باتشينو فى «الوجه ذو الندبة»: «قل طابت ليلتك أيها الولد الشرير»!

ومع ذلك، يخطئ النقاد فى الهجوم على شخصية بويل عندما يتعاملون معه باعتباره شريرا هو نفسه. انه عديم المبالاة وسلبي، أساسا.. لأنه عديم الحيلة، بل وبرئ وأخلاقي. وبغض النظر عما كتبه النقاد، يبدو «السلفادور» ضعيفا للغاية من زاوية التحليل السياسى والاجتماعي. فالمدخل الأساسى لفهم طبيعة الأنظمة السياسية فى أمريكا اللاتينية ينطلق كما يرى نعوم شومسكى من أن الطبقات الثرية والمستثمرين الأجانب يحققون الثراء لأن الحكومة، بدعم أمريكي، تعلن الحرب على الذين يعملون من أجل مصلحة الشعب، المنظمات العمالية والطلاب والقساوسة والعمال الزراعيين. لكن الفيلم يتجاهل وجود هؤلاء أو يقوم بتهميش وجودهم، فنحن لا نرى أى وجود للاحتكارات الأجنبية ولا لملاك الأراضى الأثرياء أو العمال الزراعيين وغير ذلك. ان المجتمع يبدو منقسما فى الفيلم الى ضحايا ومهرجين. مهرجون يمينيون، غلاظ وقتلة، ومهرجون تبريريون يتبعون وزارة الخارجية الأمريكية، وصحفيون مهرجون لا يشغلهم الا القيام بعملهم، ومهرجون من الثوار، مثاليون بشكل مبهم ولكن قابلون للفساد. اذن لماذا يبدو الجميع على ذلك النحو؟ لا تسأل، فعدم الرغبة فى تصوير العلاقات

الاقتصادية هو الجانب الأعرج فى مثالية أوليفر ستون الرومانسية، وهى مشكلة متكررة.

وقد جاءت ردود الفعل النقدية ازاء الفيلم كما هو متوقع، باردة. فقد رحب وولتر جودمان فى «نيويورك تايمز» (٢٤ مارس ١٩٨٦) بالفيلم لكنه أبدى تشككه فيه فى النهاية: «ريتشارد بويل فى الفيلم مدمن خمر، يعيش حياة مضطربة ،لكنه متماسك الوعي، يتمكن من التواجد فى كل الأماكن التى تقع فيها الأحداث، من مقر القيادة العسكرية، الى الأماكن التى يلتقى فيها اليمينيون، الى معسكرات المتمردين، الى السفارة الامريكية. ويضفى جيمس وودز الكثير من الحيوية والسخرية من النفس على الشخصية، وليس خطأه أن مواصفات الصعلوك والباحث عن الحقيقة وصديق العامة والمحلل السياسى الثاقب، تبدو غير مترابطة. لكن ستون يملك أكثر من مجرد الاثارة. ويجب أن نأخذ فى الاعتبار النقلة التاريخية التى حققها متجاوزا ما أنجزه كوستا جافراس. إنه يقدم تفسيرا للتاريخ يدين القوى المحافظة فى الولايات المتحدة بسبب تحريضها على ارتكاب الفظائع فى أمريكا اللاتينية. ويتم توظيف المواقع الحقيقية لخدمة أناس غير حقيقيين يقومون بأشياء غير عادية. ويبدو «السلفادور» (الملون)، كفيلم مبنى على قناعات مسبقة عن الواقع السياسي، فيلما محصورا فى نطاق الأبيض والأسود، فليس هناك اعتراف بوجود موقف سياسى وسط، بين القتلة على اليمين، والاصلاحيين الزراعيين الشباب ممتطى الجياد الذين يقودهم الماركسيون، على اليسار. وربما كانت الرغبة فى تجنب المغالاة فى الواقعية، هى العقبة التى اعترضت طريق الفيلم ورسالته».

وكان مقال ديفيد دنبى فى مجلة «موفيز» (٢٤ مارس ١٩٨٦) أكثر تعاطفا: «الفيلم فى بعض جوانبه، فيلم استغلالي، فموقفه السياسى لا يمكن النظر اليه بجدية، (ولكن) ياله من قطعة سينمائية مدهشة، مشبوبة بالعاطفة والحيوية والغضب. قد يكون جيمس وودز بوجهه الطويل النحيف، وعينيه الغريبتين الميتتين، شخصية كريهة شبحية، لكنه يمتلئ بحيوية هائلة كرجل مهووس متضخم الذات الى حد الجنون، يكثر من ارتكاب المعاصي، لكنه يشعر دائما بالذنب. انه نسخة أخرى من شخصية مرتكب المعاصى عند جراهام جرين، بمحاولاته الدائمة تجنب المأزق القادم. ومثل مئات الأبطال فى أفلام أخرى، فان بويل هو بالسليقة، نموذج للرجل المعادى للسلطة، وللمثالى المهزوم دائما. ومع اكتساب شخصية بويل أبعادا أعمق خلال الفيلم، يصبح للفيلم معنى. هناك حس عدمى فى أفلام اوليفر ستون يبدو احيانا غير بعيد عن الغباء. وستون فى كل اعماله

يدفع الأشياء الى حدودها القصوى. انه يضع أطنانا من الجثث، وأطفالا مقطوعى السيقان على الشاشة، دون أن يسوق لنا الا معلومات ضئيلة للغاية، بحيث تبدو هذه الفظائع فى السياق السياسى الذى يعرضه، نوعا من الاستغلال الذهني، وطريقة لاستعراض العضلات. لكنه مخرج موهوب، استطاع أن يصنع فيلما مثيرا للقلق. وليس من الممكن أن يتجاهل الأمريكيون بشتى انتماءاتهم، ببساطة، تلك الفترة العصيبة التى عاشتها السلفادور ويعتبرونها مجرد ذكرى سيئة. اننا جميعا متورطون ومسؤولون عن تلك الذكرى السيئة. وذلك التافه ريتشارد بويل، يمثلنا أيضا».

وقد رحبت بولين كيل بالفيلم وكتبت فى «نيويوركر» (٢٣ يوليو ١٩٨٦): «يعبر أوليفر ستون عن حساسيته المثيرة فى «السلفادور». وأغلب الظن أنه يهدف الى احداث تأثير بونويلى (نسبة الى المخرج الاسبانى الراحل لوى بونويل) . فهو يقدم رؤية مقززة ومكثفة لكنها تنقى الهواء. واذا كان «السلفادور» بكل قذارته وذنوبه، يقترب بحيويته الفائقة من عالم جراهام جرين، فهذا أمر لا يدعو الى الشعور بالخجل. ان أوليفر ستون الذى صنع هذا الفيلم لا يختلف بالضرورة عن ستون الفنان المجنون الذى عرفناه فى افلامه السابقة. و«السلفادور» أيضا يعبر عن الأخلاقية الذاتية وعن الخيال العدمى لمخرجه، وهو أكثر حسية من أفلامه السابقة. انه فيلم جيمس وودز، الذى ربما كان أكثر الممثلين الأمريكيين حدة، فى دور ريتشارد بويل، لكنه يعبر أيضا عن قناعات ستون».

وتجادل كيل بالقول إن الفيلم شخصى وليس سياسيا. فهى تقول: «يتركز الفيلم بأسره فى شخصية بويل، الذى ينتقل من مأزق الى آخر. انه بالفعل الشخصية الوحيدة. والفيلم يروى قصة خلاصه الشخصي. والسلفادور كلمة تعنى المخلّص، وبويل كما يؤديه وودز، هو الرجل الذى يحتاج الى الخلاص. ان أكثر مشاهد الفيلم بقاء فى الذاكرة ذلك المشهد الذى يذهب فيه بويل الى الكنيسة للاعتراف بعد انقطاع عن هذه العادة دام ثلاثة وثلاثين عاما. وهو مشهد يؤديه وودز بصبيانية. ويحاول بويل أن يعقد صفقة مع من يقدم اليه اعترافه دون أن يقطع على نفسه وعودا كثيرة لا يستطيع ان يفى بها. لذا فهو يقول: يارب اذا منحتنى هذه المرأة.. عندئذ سأؤمن بوجودك».

وتخلص بولين كيل الى القول: «ان «السلفادور» يخدش السطح الجامد للأشياء كما نتوقع من أوليفر ستون. انه فيلم مجنون مثل مخرجه. ولا يوجد شبيه له فى روعته بما يكشفه من حساسية فائقة لمخرج موهوب. فى هذا الفيلم نظرة ذكورية يمينية مرتبطة بالهجاء اليسارى. ويدفع ستون فيلمه بطريقته الجذابة فى السرد. انه يكتب ويخرج كما لو كان يضع مدفعا خلف رأسه ويصيح: اذهب! ولا يتوقف أبدا الى أن ينقضى الأمر».



لقطة من فيلم "السلفـادور"

أما مجلة «فارايتى» فقد نشرت كعادتها، عرضا باردا مهنيا للفيلم يركز على توقعات نجاحه فى السوق: «الطريق الى شباك التذاكر لن يكون سهلا. فالأفلام السياسية المعاصرة عموما، وتلك التى تدور فى امريكا الوسطى خصوصا، مثل «تحت النار» و«لاتينو» لم تلق اعجاب الجمهور. هناك الكثير فى هذا الفيلم مما يثير الجدل، وهو ما يكفى لكى يضمن الفيلم مكانا فى السوق السينمائية المتخصصة فى عرض الأفلام الفنية. والفيلم مصمم لاثارة الغضب ازاء الظلم والمآسى الانسانية بقدر الامكان. ويبدو ستون وكأنه يسعى الى مبارزة سياسية». ويخلص المقال الى القول: «تعيش أمريكا الوسطى حالة من الفوضى لا يصلح معها أى شئ لكى تسترد بعض القيم الانسانية الأساسية. ولكن لا شئ فى افلام ستون السابقة يقودنا الى الاقتناع بأنه يقف فى الصفوف الأولى للانسانيين اليساريين الليبراليين فى قائمة هوليوود. وتتمثل المشكلة الرئيسية فى الفيلم، فى طغيان الأحداث السياسية فى القصة، على حساب تماسك البناء الدرامي. ورغم بعض المشاكل الدرامية، استطاع ستون تقديم الكثير من المواد البصرية والسياسية على الشاشة، وكلها جديرة بالمشاهدة».

وقد نظر نقاد آخرون الى الفيلم، أحيانا بنوع من نفاذ البصيرة. فقد اشارت ليزا جنسن فى مجلة « جود تايمز» الى: «ان الحقيقة التى لا يمكن انكارها ولا التغاضى عنها، هى ما سببته الحرب الاهلية من فوضى لا تزال مستمرة حتى هذه اللحظة، ومن وجود عسكرى أمريكى مفزع لا يساهم الا فى المزيد من اراقة الدماء، معنى هذا ان نظاما للقهر تنتشر فيه فرق القتل السريع أو الاختطاف، موجود وقائم فى كل ركن. والذين ينجون من الاصابة خلال القصف الجماعي، يتعرضون للموت باطلاق النار عليهم لأنهم لا يحملون بطاقات هوية. وينجح ستون بنظرته الطموح فى تصوير تأثير الحرب على كل المستويات فى المجتمع، من صفوة ضيوف السفارة الامريكية الذين يتبادلون الانخاب احتفالا بنتائج انتخابات عام ١٩٨٠ التى أتت برونالد ريجان رئيسا، الى الجثث المتراكمة فى موقع تجميع القمامة لضحايا فرق الموت على حافة المدينة. ومما يزيد من صدمة المشاهد، الموقف العسكرى الأمريكي، وهذه اقوى نقطة فى الفيلم. فى احد اكثر المشاهد ازعاجا، تقع معركة بالبنادق بين المتمردين وقوات الحكومة، وفجأة تتدخل دبابات وطائرات هليكوبتر وطائرة حربية، كلها امريكية الصنع. ويصبح من الجلى انه أيا كان الجانب الذى تسانده فمن الممكن تخيل حجم الخسائر البشرية التى ستقع نتيجة لذلك».

أما أوين جيبرمان فقد كتب فى «بوسطن فينيكس» (١ أبريل ١٩٨٦) يحيى أسلوب ستون البصرى المميز فى تأكيده على دور الكاميرا المحمولة على اليد:

«لفيلم «السلفادور» طابع محموم فريد، فمشاهد الحركة فيه مصممة بحيث تصبح الكاميرا، إما فى موضع المراقب المتوتر الثابت فى مكانه، المراقب الكلى الذى يراقب من زاوية سفلى، منتقلا من الداخل الى الخارج، أو المتابع الذى يتحرك الى الأمام والى الخلف، لمتابعة انتقالات الشخصيات المتأرجحة».

أما أعنف هجوم على الفيلم فقد جاء من النشطاء اليساريين. فقد كتب روبرت ستون بعد مرور سنوات عديدة على ظهور الفيلم فى دورية عرض الكتب الجديدة الصادرة فى نيويورك فى ١٧ فبراير ١٩٩٤ يقول: «كان هناك الكثير فى «السلفادور» الذى يشهد على براعة ستون الحرفية بالمعنى الهوليوودى للكلمة. فالفن ليس من الأشياء التى يعرضها أساطين هوليوود للبيع على اليابانيين. أوليفر ستون لن يكون مشكلة. فالشئ الوحيد الجديد حقا فى حالة «السلفادور»، كان يتمثل فى صلاحيته للبقاء رغم مرور الزمن. لقد أحدث فريقه شبه المخدر، المناهض للمؤسسة، مثل جيمس وودز وجيمس بيلوشي، صدمة للأمريكيين من جمهور الطبقة الوسطى، صدمة التعرف على شخصيات من نوع الصحفى هنتر تومبسون. فالمشاهد التى يهزأ فيها «هؤلاء الصعاليك» من صحفيى المؤسسة والأفاعى الناعمة من العسكريين الأمريكيين، أعادت الى الجميع مشاهد المجد الزائل من أيام الستينات. ان «السلفادور» يقع ضمن مزاجية هوليوود التقليدية الليبرالية اليسارية. انه ينتسب الى أفلام مثل «كازابلانكا» أو حتى«انهض ياحبي»، التى تجعلها جاذبيتها العالمية المحببة الزائفة، اعمالا مصطنعة فى وقتها، كما هو شأن «السلفادور» فى الثمانينات. وقد كانت هذه الأفلام ايضا تحتوى على بطل بوهيمى وصحفيين مناهضين للفاشية فى الخارج، يوجهون الملاحظات الناقدة غير عابئين بالخطر، ويعيشون لحظتهم. ويستفيد الفيلم تماما من الطريقة السينمائية التقليدية التى تحرص على عدم تلويث الرسالة بالسخرية أو التعقيد (كون الرسالة تتلخص فى أن الولايات المتحدة بحكم دواعى الحرب الباردة، كانت تربط نفسها بنظم تقمع حقوق الانسان).

وربما كان موقف الناقد روبين وود، وهو ناقد أيديولوجى نظري، يوضح اكثر موقف اليسار من الفيلم:

«فى «السلفادور» يقول البطل فى مشهد رئيسي «أنا أمريكى وأحب أمريكا». ويجب أن نفترض أنه يتحدث باسم أوليفر ستون. لكننا يجب أن نتساءل: أى أمريكا تلك التى يحبها، طالما أن الواقع الأمريكى يبدو كريها على نحو ما يزعم الفيلم. انه على ما يبدو يقصد امريكا الاسطورة، لكن الفيلم يبدو مدركا انه لا يمكن تحقيق الأسطورة، ومن ثم

فالمشاهد يشعر حقا بالغضب، لكنه غضب عقيم. ان هذا يتبدى كأوضح ما يكون فى فيلم «السلفادور»، وهو أقوى أفلام أوليفر ستون واقلها اضطرابا، بما يتحلى به من شجاعة كبيرة فى سياقه الاجتماعى والسياسي. ان الغضب العقيم يمكن السماح به، أما الدعوة الى بديل بنّاء (ايجابي) فغير مسموح بها. ويمكن قبول افلام ستون حتى على المستوى الجماهيري، وحتى بمنحها جوائز اوسكار، تحديدا لأن تأثيرها النهائى يقع خارج نطاق الغضب، ويكمن فيما تكرسه من انه ليس من الممكن تغيير الأشياء. ان كل ما يقوله الفيلم أن التلويح بالخطر الشيوعي، هو اما نوع من الخيال، أو أمر مبالغ فيه كثيرا جدا. أما اذا لم يكن الأمر كذلك، فربما تكون المناظر المروعة التى نشاهدها مبررة أو على الأقل، مغتفرة».

من جهة أخرى واجه الفيلم نقدا شديدا أيضا من جانب النقاد المحافظين. وربما كان أفضل مثال على ذلك ما كتبه ديفيد بروك فى مجلة «انسايت» بتاريخ ٢٨ ابريل ١٩٨٦:

«ان عدمية ستون المطلقة تجعل «السلفادور» أكثر الأفلام قذارة فى هذا العقد. فعند ستون كل الناس فاسدين وكل شئ فاسد. فستون ببساطة، يتجاهل الحركة الديموقراطية التى تسود السلفادور. هؤلاء هم اكثر الناس احتراما، لكن ستون يعانى من عدم القدرة على فهم الناس المحترمين. انه لا يصور لنا الا قتلة على اليمين، وبعض الشيوعيين على اليسار(الذين سرعان ما يتحولون الى قتلة)، وسفارة أمريكية تمتلئ بالعسكريين وبموظفى وزارة الخارجية الذين يرمزون بصورة كاريكاتورية بشعة الى السياسة الأمريكية. الأمريكيون شخصيات كرتونية خالصة، يتخيلون وجود الشيوعيين تحت كل سرير.. وكل هذا الهراء. أما بويل فهو شخص منحط، لكنه يتخذ موقفا يساريا وصاحب نوايا طيبة. ويحبو الفيلم مصورا فلاحين قتلة هنا، وراهبات هناك، وصحفيين فى موضع آخر. وهناك عشرات المشاهد الحقيرة والمفككة التى تفتقر الى المنطق، مقصود منها تكريس الفكرة المخدرة بأن ريجان يتسبب فيما يجرى من قتل جماعى فى أمريكا الوسطى. وفى هذا السياق، لا يوجد شئ يثير الاعجاب. فكل الأشياء متعفنة وكل الأشخاص منحطون. فعند ستون، العالم عبارة عن مستودع كبير لمياه المجاري. وقياسا الى وزن أعماله، لابد أن يكون «السلفادور» فيلما من أفلام السيرة الذاتية».

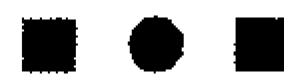
وقد رفضت شركات التوزيع الأمريكية توزيع «السلفادور» فى الولايات المتحدة طبقا لأى شروط يمكن قبولها من طرف شركة «هيمدال» المنتجة للفيلم. واحتفظت الشركة

بحقوق الفيديو لتبرير استثمارها فى الفيلم، مستبعدة بذلك السبب الرئيسى الذى يشجع الموزعين على انفاق الوقت والمال على عرض الفيلم فى دور السينما. وفى النهاية قامت «هيمدال» نفسها بتوزيع الفيلم بطريقة سيئة ودون دعاية كافية، الأمر الذى أدى الى فشله فشلا ذريعا حسب ما صرح به ستون. لقد حقق الفيلم نجاحا محدودا فى لوس انجيليس وبعض المدن، لكنه لم يحظ بتوزيع حقيقى على مستوى الولايات الأخرى.

وقد اعترف أوليفر ستون بأن الضعف الأساسى فى «السلفادور» يكمن فى التناقض بين الشخصيتين الرئيسيتين (بويل وروك) مما حال دون تعاطف الجمهور معهما. ويعلق ستون على ذلك بقوله: «كان الواقع يفرض أن ينجذب الاثنان الى بعضهما البعض بحكم العوامل المشتركة فى شخصيتيهما، لكن هذا لم يحدث، فقد كان المفروض أن يجن جنونهما لمجرد تواجدهما معا فى غرفة واحدة. بويل يحاول دائما اقتراض المال من روك، وروك يقترض من بويل. وكل منهما يشعر بالغيرة الشديدة من الآخر. هكذا بدا لى بناء العلاقة بينهما، اننى لا احاول قياس النتائج التى حققها الفيلم، فأنا لا أصنع أفلامى طبقا لتصورات مسبقة عما سيرضى الجمهور، لكننى أنفذ ما يبدو لى شريفا وصحيحا. وبالطبع، فأنا من هواة قلب الموائد».

ويرى ستون أن مشهد قيام الثوار باعدام سجنائهم هو مشهد يشوه الثوار، لكنه يجده مبررا. يقول ستون: «اذا كانت فرق الاغتيال قد قتلت فى السلفادور ما يقرب من خمسين الف شخص، فأعتقد أنه سيصبح من المبرر أن تقوم جبهة الفاراباندو مارتى اذا ما وصلت الى السلطة، باعدام ضباط القيادة العسكرية السلفادورية».

ولمعلومات القارئ، بعد عشر سنوات من الأحداث التى صورها الفيلم، واصلت الولايات المتحدة دعم حزب «أرينا» اليميني، وهو الحزب الذى ارتبط بفرق الموت، والذى فاز فى انتخابات عام ١٩٩٤ فى السفادور.



الفصل الرابع



الفصيلة

وضعت البذور الأولى لفيلم «الفصيلة» (أو بلاتون Platoon) فى نيويورك عام ١٩٦٩. لكن المخرج والكاتب أوليفرستون، يقول إن المخدرات والسجن والقلق حالوا دون كتابته المخطوطة الأولى من السيناريو حتى عام ١٩٧٦. وكانت شخصيتا الرقيبين الياس وبارنز مستمدتين من جنديين حقيقيين قابلهما ستون فى جبهة القتال فى فيتنام. وكان الياس شخص وسيم تجرى فى عروقه دماء الهنود الحمر من قبيلة الأباش، ويقول ستون إنه كان مثل نجوم موسيقى الروك ولكنه كان «يعزف موسيقاه فى ميدان القتال، وكان الشعور بالخطر يفتح شهيته». أما بارنز فيقول ستون عنه انه «أفضل جندى رأيته، ربما باستثناء الياس، لكنه يختلف عن الياس، فقد كان هناك شئ مرضى فيه، وكان يحب القتل كثيرا جدا».

وقد رأى ستون انهما يجسدان الصراع الجوهرى فى الفيلم: «أخيل الغاضب يواجه هيكتور الذى يشعر بالاثم، والاثنان يخوضان حربا من أجل قضية خاسرة فوق سهول طروادة الغبراء». وفى مرآة معكوسة، يبدو هذا الصراع مثل حرب أهلية بين القوات الأمريكية: فمن ناحية، هناك المحكوم عليهم بالسجن المؤبد والبلهاء والمغفلين من البيض (بعضهم من الجنوب والبعض الآخر من الريف)، ومن ناحية أخرى، الهيبيون ومدخنو الحشيش والسود والعناصر البيضاء التقدمية (مع بعض الاستثناءات)، وبين الطرفين أقوم أنا بدور المراقب، ثم اضطر إلى المشاركة وتحمل المسؤولية، من موقف اخلاقي، وخلال ذلك أتحول من البراءة إلى الرجولة».

انتهى ستون من كتابة المخطوطة الأولى للسيناريو فى صيف عام ١٩٧٦، وكان قد أصبح مفلسا بعد انفصاله عن زوجته الأولى. وجاء السيناريو على شكل نوبة غضب، فقد انتهى من كتابته بسرعة، واستغرق منه اربعة أو خمسة أسابيع كان يعمل فيها اثنتى عشرة ساعة يوميا.

واستمد ستون المعارك الأربع فى فيلمه من تجاربه الحقيقية فى القتال، من الكمين الليلى الأول إلى المناوشات الأخيرة. وكان ستون يعتقد أن حرب فيتنام كانت تهدف للقضاء على قوات الفيت كونج الشيوعية. وكان يشعر أن ذهابه إلى فيتنام يشبه محاولة

فنان ناشئ للعثور على مادة خام لفنه، وسرعان ما يدرك أن القتال يدور بشكل عشوائى تماما، ولم يكن الأمر يتعلق بالشجاعة، فكل من البطولة والجبن يعكس الاحساس بالخوف ولكن بشكل مختلف، والبقاء على قيد الحياة مسألة حظ: فمن الممكن ان يوجد جنديان يبعد كل منهما عن الآخر بضعة أقدام، يُقتل الأول، ويعيش الثانى.

وكان سيناريو الفيلم كما أشرنا من قبل، قد رفض من قبل الجميع، لكنه أتاح لستون كتابة سيناريو فيلم «قطار منتصف الليل السريع». وبعد أن شاهد ستون فيلم وارين بيتى «الحُمر» عام ١٩٨١، عاد إليه مجدداً الحماس لمشروع فيلم «الفصيلة».

وقد ولد المشروع مرة أخرى عام ١٩٨٣، بعد أن قرأ المخرج مايكل شيمينو السيناريو. ونجح شيمينو وستون فى اقناع المنتج دينو دى لورنتس بانتاج الفيلم مقابل أن يكتب ستون سيناريو فيلم «عام التنين» لكى ينتجه دى لورنتس. لكن شيمينو وجد أن فيلم ستانلى كوبريك القادم «بندقية محشوة بالكامل»، **Full Metal jacket** سيعيد الاهتمام بحرب فيتنام، لذا اتفق مع ستون على تأجيل المشروع لتفادى المقارنة مع فيلم كوبريك.

اختار ستون الممثلين ثم ذهب لمعاينة مواقع التصوير فى الفيليبين. ولكن فى صيف ١٩٨٤، تراجع دينو دى لورنتس بعد أن فشل فى اقناع شركات التوزيع الأمريكية بدفع ثلاثة ملايين دولار مقابل حقوق التوزيع. واضطر ستون إلى مقاضاة دى لورنتس لاستعادة حقوق السيناريو، ثم أعاد أيضا كتابته.

وفى النهاية، شأن كل أفلام فيتنام التى ظهرت فى الثمانينات، جاء تمويل الفيلم من شركة أجنبية هى شركة «هيمدال» البريطانية (التى أنتجت فيلم «السلفادور»)، بميزانية ستة ملايين دولار، ودفعت شركة «أوريون» الأمريكية مليونى دولار مقابل حقوق التوزيع.

وأدت الاطاحة بنظام الرئيس الفيلبينى ماركوس إلى اعادة الاتفاق مع الجيش الفيلبينى على استخدام معداته العسكرية فى التصوير (بعد أن رفضت وزارة الدفاع الأمريكية التعاون بدعوى أن سيناريو الفيلم «غير واقعى بالمرة»). ومباشرة بعد وصول خمسة وعشرين ممثلا من الشباب، من شتى الأجناس إلى الموقع الرئيسى للتصوير، تم شق طريق فى الغابة، وحفر نهر صناعى وانشاء بعض المواقع الأخرى.

وفرض ستون على الممثلين برنامج تدريب مكثف لمدة اسبوعين فى غابات الفيلبين تحت اشراف مقاتلين سابقين فى فيتنام، حيث قام الممثلون بحفر الخنادق وكانوا

يتناولون طعام الجنود البارد، ويسيرون فى الغابات طوال اليوم، ويخوضون مواجهات ليلية تستخدم فيها المؤثرات البصرية للانفجارات بتأثيراتها الكاملة. يقول ستون: «كانت الفكرة أن نقتل فيهم كل شعور باللامبالاة والتعب، وأن نستخرج منهم طاقة الغضب والعنف، ونجعلهم يعيشون فى ظروف وحشية ويقتربون من الشعور بالموت فى أية لحظة. ان أكثر ما أتذكره من فترة وجودى فى فيتنام، ويتذكره الكثيرون، هو الاحساس بالتعب الشديد».

وعن قيام شارلى شين بأداء شخصية «كريس» المعادل لشخصية ستون نفسه، يقول: « لقد رأيت فيه نفسى عندما كنت شابا، وكان هذا محزنا.. أن أرى من خلاله ما أصبحت عليه فى فيتنام. بالتأكيد أصبح جزء منى بشعا وشريرا ولكنى لم أكن مدركا لهذا فى ذلك الوقت. وهذا هو المحك الأساسي، أن تعرف ما اذا كان شخص ما أخلاقيا أم لا، وهو ما يدور حوله الفيلم».

استغرق التصوير خمسة وأربعين يوما، وأسقط حوالى ١٥٪ من السيناريو فى مرحلة المونتاج.

الفيلم

على الشاشة، عبارة تقول «افرح أيها الشاب بشبابك».

اشعة الشمس والغبار. باب طائرة نقل عسكرية ينفتح. يخرج منها مجندون جدد بينهم كريس تايلور، وهو شاب فى الحادية والعشرين من عمره، قلق، تائه، برئ.

على الفور، يتم تحميل الطائرة بأكياس بلاستيكية تحمل جثثا.

الجنود العائدون يتطلعون أثناء مرورهم، وجوههم تنضح بالرثاء، ونظرات عيونهم فارغة. «سوف تحبون فيتنام».

لقطات للغابات، ويظهر العنوان التالى: «ديسمبر ١٩٦٧. فرقة برافو فى مكان ما قرب الحدود الكمبودية». يتقدم كريس الفصيلة، يقطع الأشجار داخل الأحراش فى الطريق، يبدو فى حالة تشوش وارهاق. الطابور يسير فى خط حلزونى ورائه، كل جندى يبدو على الصورة التى اختارها لنفسه للتمويه داخل الغابات. أصوات الطيور وحفيف الأشجار.

يقول الرقيب بارنز صاحب الوجه ذى الندبة المفزعة: ماذا جرى لك ياتايلور؟ الطبيب الأسود والياس الطيب يساعدان فى حماية ظهره باطلاق النار، لكن كريس ينهار.

يقيم الجنود معسكرا، ينظفون المنطقة، ويزرعون الألغام لحماية الموقع، يتناولون الطعام ويشعلون نارا. طائرة هليكوبتر تأتي بالمؤن.

كلمات من رسالة كريس إلى جدته: «لقد سبق أن كتب أحدهم يقول إن الجحيم يعنى استحالة المنطق. أننى حتى لا أدرى ما أفعل، قد يكون أمامى جندى فيتنامى على بعد ثلاث خطوات. أشعر بالتعب الشديد. لا أحد يهتم. القانون غير المكتوب هنا، هو أن حياة الجندى الجديد لا تساوى كثيرا لأنه لم يكتسب خبرة بعد. من الأفضل أن يكتسبها المرء فى الأسابيع الأولى، فلن تكون المعاناة كبيرة بعد ذلك. أعتقد أننى ارتكبت خطأ كبيرا».

يتشاور القادة. بارنز يدير الأمور، وكريس والمستجدون الآخرون يتبادلون المراقبة، والياس يتشاور معهم، ويقول بابتسامة فى عينيه: *اشعل النار، سنأتى اليك.*

فى موقع ليلي، يزرع كريس وبعض الجنود الجدد الألغام. جندى جديد يقول له: كف عن طريقتك هذه فى لفت انتباهى والا قضيت عليك!

صوت كريس: لم يرحب أمى وأبى بقدومى إلى هنا. فقط لم أشأ أن أكون مختلفا عن الآخرين.، وأردت أن أؤدى واجبى ازاء وطني، مع شباب لا أحد يهمه أمرهم. انهم فى قعر البرميل وهم يعرفون ذلك، لكنهم رغم هذا، يحاربون من أجل مجتمعنا وحريتنا. ربما من هنا، من القاع، أستطيع البدء من جديد وأن أصبح شخصا آخر. أستطيع أن أكون فخورا بنفسى دون ادعاءات.»

حشرات وضباب وقطرات ماء تتساقط، قلبه ينبض بشدة، الفيتناميون يتقدمون، يلقون بخوذاتهم فى الطريق، كريس يتجمد بينما رفاقه نائمون. وفجأة، تنطلق نيران البنادق والقنابل اليدوية، صراخ وعويل. يطلق كريس النار على الألغام، واحدا وراء الآخر إلى أن يفجر أحدها فينسف أحد مهاجمى الفيت كونج الذى تتطاير أشلاء جسده فى الهواء. الجنود جميعا يطلقون النار.

اصابة أحد أفراد الفصيلة. تحتك رصاصة طائشة بجسد كريس. صوت يأتى من أحد الجنود: «لا تيأس. ساعدني». لكنه يموت، الدم يغطى جسده، بينما يدير الآخرون وجوههم بعيدا.

فى مقر القاعدة، كريس والجندى الأسود المرح «كنج» ينقلان البراميل. مازال أمام كريس ٣٣٢ يوما قبل أن يغادر الميدان. لقد ترك دراسته فى المدرسة العليا قائلا لهم إنه يريد الالتحاق بالمشاة الذين يحاربون فى فيتنام. «لماذا يجب أن يقاتل طفل مسكين فى حين يواصل باقى الأطفال دراستهم؟».

يقول الأسود الذى يدخن الحشيش: «يجب أولا أن تكون من الأغنياء لكى تفكر بهذه الطريقة. الجميع يعلم أن الغنى دائما يطحن الفقير. هكذا كان الأمر، وهكذا سيظل». كنج يناوله سيجارة الحشيش. نسمع أغنية «اذهب واسأل أليس». زورق على حافة القاعدة يحمل لوحة مضاءة بالأحمر تحمل كلمة «كاباريه». شموع، موسيقى، بيرة، حشيش، جنود شبان بصدورهم العارية معصوبى الرءوس، ميداليات. كنج يقدم كريس: ليس هذا تايلور، تايلور أصيب، هذا كريس، لقد ولد مرة أخرى. الياس وآخرون يحيونه بسعادة، وينفخ الياس دخان الحشيش عبر ماسورة بندقية احتفاء به.

فى الثكنات، يلعب الجنود الورق، ويتبادلون الفاظ السباب. نعود إلى الأحراش، يتقدم كريس، ينظف أحد الخنادق بالقنابل اليدوية، وينتقل الياس عبر الخنادق مبتسما لا يهاب شيئا. جندى يفتح صندوق وثائق، لكنه شرك خداعي، انفجار رهيب يمزق جسده. ويختفى جندى أسود من الفصيلة. تصدر إليهم الأوامر بالتوجه الى قرية فيتنامية.

فى الأحراش، تتقدم الفصيلة، نسمع صوت كريس من خارج الكادر: كان كنج هو الذى عثر عليه. ليس بعيدا عن القرية. لقد كانت نهاية اللغز». لقد عثر على الجندى الأسود مربوطا إلى جذع شجرة، مقطوع الرقبة، عيناه تحدقان وفمه فاغرا. يردد بارنز: أبناء الزانية.

الفصيلة فى طريقها إلى القرية. كريس: «هذه القرية التى ظلت قائمة ربما لألف سنة، لم تعرف أننا قادمون. لو عرف سكانها لكانوا قد فروا. كان بارنز تجسيدا لقمة شعورنا بالغضب».

الأكواخ الخشبية للقرية. الجنود يقومون بتجميع الأهالى من الكبار والصغار. بارنز يجبر ثلاثة منهم على الخروج من أحد الأقبية ويلقى قنبلة يدوية داخل القبو فتنفجر وسط صرخات الضحايا. فى أحد الأكواخ، يكتشف كريس فتحة خلفية فى الجدار، فيصاب بنوع من الهستيريا. زميل يصرخ مناديا اياه: «اخرج من عندك. لقد تعبت من هذا كله». بارنز يعثر على مخزن للأرز، المحصول الذى يعيش عليه الأهالي. يأمر بحرقه.

فى الكوخ، تتسلق امرأة عجوز وابنها المتخلف عقليا لكى تنفذ من فتحة فى السقف. يصرخ جندي: اقتلهم. كريس يطلق النار على كومة من القاذرات. لكن زميله يطلق الرصاص على الصبى عدة مرات فيتفجر الدم فى كل مكان. يصيح فى نشوة: أنظر إلى هذا الرأس. لقد دمر تماما. أنظر اليه!

الأطفال يصرخون، بارنز يستجوب كبير رجال القرية. يكتشف أنه أخفى الأرز والبنادق. بارنز يقتل زوجة الرجل بطريق الخطأ فى غمرة تهيجه الشديد. تلوح فى الأفق مذبحة، ويصوب بارنز سلاحه إلى رأس ابنة الرجل.

يصيح فيه الياس محذرا: «بارنز. انك لست من جنود فرقة الاعدام». يتشاجر الاثنان ويبتعدان معا وهما ملتحمان بالأيدي. يصدر الليفتنانت وولف أوامره بحرق القرية ونسف مخزن السلاح وتجميع كل رجال الفيت كونج.

يشعل جنود الفصيلة النار فى الأكواخ، وينسفون مخازن الأرز والذخيرة، ويسممون مياه البئر. كريس ينهر بعض زملائه الذين شرعوا فى اغتصاب فتاة، ويدفعهم بعيدا. وبينما تحترق القرية، يحمل كريس طفلا على كتفه، يتم اقتياد رجال الفيت كونج وأيديهم مقيدة بالحبال، انفجارات ونيران مشتعلة تظهر فى الخلفية.

يجتمع ضباط الفصيلة، ويتخذ وولف جانب بارنز. فى الليل، كريس والياس يتطلعان إلى النجوم.

الياس: بارنز يؤمن بما يفعله. لكنهم سيخسرون الحرب. لقد ظللنا نركل الناس مدة طويلة، وأعتقد أن الوقت قد حان لأن يركلوننا.

فى مهمة جديدة، تندلع طلقات مدافع رشاشة من الأحراش، يسقط رجل الاستطلاع فى الفصيلة. يتقدم الرجال بينما تزداد حدة الطلقات النارية والانفجارات. يقتل كريس أحد الأعداء بقنبلة يدوية. الليفتنانت وولف يطلب مساعدة المدفعية. الرجال يصرخون وهم يطلقون النار. يطلب الياس اصطحاب مجموعة من الجنود لمنع هجوم مضاد. بارنز يلحق بهم. الياس يذهب. يأتى القصف المدفعى قويا من بعيد، القصف يصيب موقع الفصيلة. بارنز يحاول انتزاع شظية أصابت حامل جهاز الاتصال. جنديان يتراجعان لكنهما يصطدمان بشرك خداعي، مما يسفر عن انفجار شحنة ناسفة. بارنز يسرع إلى وولف: «أى نوع من التنسيق هذا الذى تقوم به.. لقد تسببت فى قتل حفنة من الرجال»

الياس وكريس وجنديان آخران يتحركون خلال الأحراش. بارنز يقول لوولف إنهم يجب أن ينسحبوا إلى الخلف، ويقول انه سيأتى بالياس.

مجموعة كريس ترى العدو. الياس كان على حق. يلحق بهم بارنز ويطلب منهم العودة إلى الخلف. يواصل الياس تقدمه ويفتح النار فيقتل خمسة من الفيتناميين. بارنز يراقبه خلسة. يجمع كريس باقى الرجال ويتحرك معهم فى اتجاه الياس.

بارنز يواجه الياس وجها لوجه. الياس يبتسم. بارنز يطلق النار عليه. يظهر كريس فيقول له بارنز إن الياس قد قُتل و«الفيتناميون يملأون المكان».

تهبط طائرات الهليكوبتر مثيرة الغبار لحمل الجرحى وجثث القتلى. ومع رحيل آخر طائرة، يشاهد الرجال الياس وهو يخرج من الأدغال جريحا مصابا لكنه يتحامل على نفسه ويجري، وجنود جيش فيتنام الشمالية يتقدمون فى الخلف. الياس يسقط على ركبتيه، ذراعاه مرفوعتان فى الهواء. كريس يوجه إلى بارنز نظرة اتهام.

فى الكوخ يقول كريس لمجموعة من الجنود: أعرف أنه فعلها. لقد رأيت عينيه. أرى أن نجهز على الوغد الليلة.

– الياس لم يطلب منك أن تحارب معركته.

– لقد أصيب بارنز عدة مرات من قبل لكنه لم يمت.. هل تستطيع تفسير ذلك؟

يظهر بارنز فجأة، يسخر منهم ويوجه إليهم الفاظ السباب المقذع ويظهر تحديه لهم ثم ينسحب مبديا ازدرائه للجميع. يقفز كريس نحوه ويلكمه، يشتبك الاثنان. يتغلب بارنز عليه ويتأهب لطعنه بسكين. يحذره أحدهم بقوله: عشر سنوات سجن للمتطوع الذى يطعن زميله. يتوقف بارنز متسائلا: الموت؟ ماذا تعرفون أنتم عن الموت؟

تعود طائرات الهليكوبتر إلى القرية التى شهدت المذبحة. يقول كريس: لقد ارسلونا إلى الوادى مرة أخرى. وكنا نعرف أننا سنصبح الطُعم الذى يصطادهم.

المعسكر بعد احاطته بأكياس الرمل والأسلاك الشائكة والخنادق وتحيط به الأدغال.

كريس وكنج يشتركان فى خندق واحد. يتلقى كنج أوامر بالعودة إلى الوطن. الاثنان الآخران ينتظران. فى الليل. هجوم فيتنامى على دورية الحراسة. صوت يصرخ: هناك المئات منهم أستطيع سماعهم يتكلمون.

فى الأدغال، قوات فيتنام الشمالية تتقدم. قذائف ضوئية تنطلق لاضاءة المنطقة. يبرز جندى مذعور من بين الأدغال: «هناك المئات منهم يتقدمون من هذا الطريق. فلتخرجوا جميعا من هنا».

أشباح تتقدم بسرعة. خبراء وضع الألغام. أحدهم يجرى إلى خندق القيادة، تشتعل حقيبة يحملها، تنسف الخندق.

كريس يفجر الألغام، الفيتناميون يردون على النيران، أصوات. كريس وزميله يغادران خندقهما فى الوقت الذى تصيب الخندق قذيفة. ثم يهاجم كريس ويطلق النار بجنون.

باقى أفراد الفصيلة يقاتلون، بعضهم يفر، والبعض الآخر يقتل. لا مكان للتراجع، فالعدو يحاصرهم من كل ناحية. الفصيلة تستنجد بالطيران لقصف القوات التى تحاصرهم.

الفيتناميون يواصلون التقدم واطلاق النار. مقتل وولف. جندى يختبئ تحت جثة زميل له. بارنز يقتل الكثيرين. كريس وبارنز يتبادلان النظرات من موقعيهما. بارنز يصوب بندقيته فى اتجاه كريس. وفجأة تظهر الطائرات، تلقى قنابلها فوق رءوسهم.

فى الفجر. يستيقظ كريس فى الأدغال. يقف على قدميه، ملابسه قذرة ممزقة. تبعثرت حوله عشرات الجثث وأكياس الرمل والحفر التى خلفتها القنابل. ينتزع سلاح جندى فيتنامى ميت.

يعثر على بارنز جريحا. يحدق الاثنان فى بعضهما البعض. يقول له بارنز: افعلها!

كريس يطلق النار عليه مرتين. بارنز يموت.

تظهر حاملة جنود جديدة. بعض أفراد الفصيلة مازالوا على قيد الحياة. زميل كريس فى الخندق يطعن نفسه. أحد الجنود المختبئين يبرز من مكمنه، وينتزع جندى ثالث علبة السجائر من فيتنامى قتيل. الجنود انتهوا من حفر حفرة عميقة، يدفع بلدوزر جثث الفيتناميين داخلها. كريس يركب طائرة هليكوبتر للخروج من الموقع. يتطلع الى أسفل من الطائرة، إلى الأدغال.

صوت كريس: «الآن وأنا أعود إلى الأحداث، أعتقد أننا لم نكن نحارب العدو، ولكننا كنا نحارب أنفسنا. لقد كان العدو فى داخلنا... لقد انتهت الحرب بالنسبة لىّ الآن. لكنها ستبقى دائما معى إلى نهاية حياتي. لأننى متأكد أن الياس سيقاتل بارنز... كان هناك وقت شعرت فيه أننى ابن لكل من هذين الأبوين. لكن على الذين نجوا من أمثالى أن يعيدوا البناء، أن يمنحوا خبرتهم للآخرين، وأن يحاولوا ما بقى لهم من عمر، العثور على معنى ايجابى للحياة».

الأصـــــداء

فى هذا الفيلم من أفلام التجربة الشخصية، بذل اوليفر ستون جهدا أكثر من المعتاد، لكى يجعل بطله مقطوع الصلة بالعالم. وفى اللقطات الأولى من الفيلم، يرى البطل أن كيسا بلاستيكيا يحمل جثة جندى، قد احتل مقعده فى طائرة النقل العسكرية. وترد فى الحوار، فى الجزء الأول من الفيلم، كلمتا «فيتنام» و«العالم»

كمعنيين متعارضين (على طريقة تفكير الجنود الذين يقاتلون هناك). وفى أول تعليق صوتى للبطل على شكل خطاب يكتبه إلى أهله، يقول إن عليه البدء مجددا، وليس «التظاهر» بذلك هذه المرة، لكى يصبح شخصا يمكنه أن يشعر بالاعتزاز بنفسه. وهو يتمكن من النجاة، وربما يعقد صداقات، ويبدى الكثير من الشجاعة، يصنع الخير، كما يرتكب الشر فى عملية الاغارة على القرية الفيتنامية، ثم عندما يقتل بارنز. لكنه يظل حتى النهاية، يشعر بالوحدة الشديدة وبنوع من الاكتئاب. وفى المونولوج الأخير، لا يتحدث عما ارتكبه من شر أو ما فعله من خير، ولكن عن وعيه بوجود الخير والشر فى داخله، وعما يمكن بناؤه والتعلم منه، عن الشعور بالأمل والعزلة والقسوة، وهى تجارب خبرها كلها. وأخيرا عندما يتحدث عن رفاقه الذين نجوا، لا يعبر عن احساس كبير بالمجموع، أو بكلمة «نحن»، كما لو كان لا يرغب فى رؤية أى منهم فيما بعد. (فى أحد المقابلات قال ستون إنه لم يكن لديه أدنى فكرة عما حل بأفرد الفصيلة الحقيقيين).

إن إحساس ستون بالمجتمع فى فيلمه الشخصى هذا، هو إحساس جلي، فقد صرح كثيرا بأنه أراد أن يقدم للشباب الصورة الحقيقية للحرب. وهو يقدم لنا رؤية مدهشة للحياة اليومية لجندى فى الحرب، لكنها فى الوقت نفسه، رؤية محدودة تماما، فيها نوع من الرقابة الذاتية والنفاق للمؤسسة العسكرية. فتعصب المجتمع الأمريكى للأغنياء على سبيل المثال، يتم التغاضى عنه ببراعة فى خطاب كريس الذى يبدى فيه اعجابه بالجنود الفقراء الجهلة الذين يقاتلون من أجل وطنهم. والجندى الأسود الوسيم هو الذى يسخر مما يقوله كريس باعتباره أمرا مفروغا منه، هذا الجندى يبقى إلى النهاية دون أن يمسه أذى، فى حين أننا نرى فيما بعد الجندى الآخر الأسود الذى يغضب مما يقوله كريس وهو يجرح نفسه عمدا لكى يهرب من الميدان، وهى نغمة أخلاقية متكررة فى أفلام هوليوود. ومع ذلك، يقول ستون إن ارسال الفقراء وغير المتعلمين إلى فيتنام كان تجسيدا «للفساد المطلق».

ويصف ستون السرقة والجريمة على نطاق واسع فى صفوف الجنود. فقد كان هناك الذين يسرقون المؤن ويتاجرون فى الدعارة وأنواع المتع الأخرى التى استمتع بها غير المقاتلين من أفراد الجيش فى الصفوف الخلفية، ورغم ذلك، فحرب ستون لا يشوبها العفن، وفضلا عن ذلك، فهو يجعل الجنديين المرادفين للخير والشر، محاربين من الطراز الأول، لم يفسدهما إلا مبالغتهما فى النبل.

وأخيرا، علينا أن نقبل دون مناقشة، موقف الفيتناميين والسياسة الأمريكية. من ناحية الحبكة من الممكن النظر إلى فيلم «الفصيلة» كفيلم بوليسى يدور حول مثلث:

شرطى طيب وشرطى شرير وشرطى مستجد، أو كفيلم عن معسكرات الاعتقال النازية فى الحرب العالمية الثانية يدور حول حارس طيب من حراس معسكر أوشفتز، وحارس شرير فى المعسكر نفسه، وحارس مستجد. لقد اختار ستون اغفال الجانب السياسى والعسكري، ربما تحت تصور أن المقاتلين الشباب في فيتننام لا يهتمون بمثل هذه الأمور (يقوم ستون نفسه بدور قصير لماجور مقاتل يُضحى به فى الهجوم الأخير). هذا الاغفال تتضح فداحته فى ضوء ما كُشف عنه أخيرا من أن نيكسون وكيسنجر وهيلدمان الذين كانوا يصنعون السياسة الأمريكية (من ١٩٦٩ الى ١٩٧٢) رفضوا اعتماد خطة لسحب القوات الأمريكية من فيتنام، رغم وقوع أكثر من عشرين ألف أمريكى قتيلا خلال الفترة نفسها، خشية من أن يقلص الانسحاب فرصة اعادة انتخاب نيكسون. وأغلب الظن أن أحدهم لم يفكر فى استشارة أحد محاربى فيتنام بشأن هذا القرار. وعليك أن تتخيل اذا كانت اجتماعات البيت الأبيض هذه قد أصبحت جزءا من الفيلم!

والحقيقة أن المقالات النقدية الايجابية عن الفيلم دارت حول شعور كاتبيها بالدهشة من ظهور فيلم جاد عن فيتنام رغم محدوديته. فقد علق فنسنت كانبى ناقد صحيفة «نيويورك تايمز» (١٩ ديسمبر ١٩٨٦) على الفيلم بقوله: «ربما يكون فيلم «الفصيلة» أفضل عمل عن فيتنام منذ كتاب «برقيات» لمايكل هير. ويتناول هذا الفيلم الجديد القوى المؤثر، تجربة الحرب المباشرة. ولعلى أقصد الاشادة بالفيلم حين أقول إنه يعبر عن موضوعه من خلال الاقتصاد الذى نلحظه فى أفلام «حرف ب» التى يتم التعريف فيها بالشخصيات، ليس من خلال ما تقوله، ولكن من خلال ما تفعله». ثم يشيد كانبى بالسياق الدرامى للفيلم الذى يجده فى الأساس «سياقا دراميا للفوضى الذهنية والجسدية والأخلاقية، يدخلنا الفيلم من خلاله بنعومة، الي المشاهد الحاسمة كما يخرجنا منها. انه تجربة اكتشاف أكثر منه عملا مصنوعاً. و«الفصيلة» عمل كبير، يمتلئ بالأحاسيس والمشاعر، كما يمتلئ بالسخرية التى تخيفنا بقدر ما تجعلنا نشعر بالخلاص».

وكتب ديفيد دنبى فى صحيفة «نيويورك» (بتاريخ ١٥ ديسمبر ١٩٨٦): «فيلم «الفصيلة» الحزين المشبوب بالعاطفة، هو نوع من أفلام فيتنام التى كان الكثيرون منا يتوقون إليها، كما كنا أيضا نخشاها سرا. ان ستون يروى القصة الشائعة لجندى شاب، دون خشية من الشعور المحتم بالمرارة أو التوتر الذى يثيره موضوع حرب فيتنام. ولكن للفيلم سقطات واضحة: فالبطل شديد الاستقامة والطيبة، وهو يسترد

شجاعته بسرعة، ويعبر عن قناعاته بصوت عال ازاء بشاعات التجربة. ولكن يبقى «الفصيلة» رغم ذلك، فيلما أمريكيا عظيما».

ويرى ريتشارد كورليس فى مقاله بمجلة «تايم» (٢٦ يناير ١٩٨٧) أن الفيلم عمل شخصى يسعى بمهارة لارضاء كل الأطراف: «لقد كتب جان لوك جودار ذات مرة يقول إنه عندما يصبح فيلم جيد فيلما شعبيا أيضا، فان ذلك سببه سوء الفهم. ومن السهل جدا اساءة فهم «الفصيلة» ووضعه فى خانة الأفلام التجارية الرائجة. ان جيش الرامبونيين (محبى أفلام رامبو - المترجم) سيحبون الفيلم لأنه يحتوى على جرعة أكبر من الاثارة والعنف، بمشاهده التى تنفجر فيها أجساد الجنود الصفر باقناع. واليساريون القدامى سيجدون فى الفيلم تصويرا للحرب باعتبارها ظاهرة غير انسانية وعديمة الجدوى. أما أصحاب اللحى الرمادية من اليمينيين، فربما يعتبرونه تكريما لكل أولادنا الذين خاضوا القتال فى مغامراتنا الخارجية. وتستطيع الطبقة المثقفة أن تعتز بالفيلم كونه يجسد بقوة سينمائية، أفكار ستون الكبيرة عن الصداقة والخيانة. أما الشباب الذين يمثلون معظم جمهور السينما ولا يتذكرون فيتنام بسبب حداثة أعمارهم، ولا حتى كحرب تليفزيونية، فربما يكتشفون من خلاله، أين ذهب «بابا» فى الستينات، ولماذا عاد إلى الوطن مختلفا، أو عادت جثته فى حقيبة بلاستيكية. ان المليون فيتنامى الذين قُتلوا فى الحرب، يعتبرون شيئا تافها أمام ما فقدته أمريكا من براءة، ومن حلفاء، ومن ايمان بسياستها. إن مأساة فيتنام لا يُنظر إليها من زاوية الذين قُتلوا، ولكن من زاوية ما لحقنا من مهانة بسبب قتلهم. ومن نواحى البراعة فى فيلم «الفصيلة» نجاحه فى بيع هذا المأزق للجميع، وهو دليل على قدرة ستون على أن يجادل فى كلا الاتجاهين بنفس الحجة والمنطق، مصدّقا نفسه فى كل الأحوال».

وجاء مقال مجلة «فاريتي» (٣ ديسمبر ١٩٨٦) أكثر بساطة ولكن فى كلمات أكثر ابتعادا عن السوقية.

«هذا فيلم عنيف ولكن متماسك فنيا. ويسعى ستون إلى إغراق المشاهدين تماما فى المغامرة المحفوفة بالمخاطر التى خاضتها الولايات المتحدة فى فيتنام.. ومن ناحية الشكل، يشبه الفيلم افلام الخمسينات الحربية المحكمة الصنع (مثل: رجال فى الحرب، الهجوم، خوذة الصلب، الحربة الثابتة). ويشير ستون ضمنيا، إلى أن الولايات المتحدة خسرت الحرب بسبب الانقسامات داخل الجنود، وعدم استعدادهم للمضى قدما حتى نهاية الشوط».

أما النقاد الذين لم يرحبوا بالفيلم، فقد رأوا أنه يقلص تعقيدات الحرب ويختزلها فى مغامرات خارج السياق، لمجموعة من القتلة المختلين نفسيا. فقد كتبت بولين كيل فى «نيويوركر» (بتاريخ ١٢ يناير ١٩٨٧) تقول: «الفيلم يجعلنا جميعا ضحايا كالآخرين، انه فيلم عن الاحساس بالعار. وهذا هو الجانب الوحيد الذى يجعله فيلما سياسيا. لكنه لا يتعرض لما كانت تدور حوله الحرب، ويستغرق تماما فى تصوير التجربة التى مر بها الجنود الأمريكيون. ان ستون مخرج سينمائى جيد، لكنه يفتقر إلى الحكم السليم. فكل شئ فى «الفصيلة» واضح وسهل، وحاد جدا، لدرجة تفقدك الاحساس وتجهدك تماما. ومن طريقة اخراج ستون، نستطيع أن نرى أنه كان رومانسيا وحيدا، وكان يسعى إلى الاحساس بالرجولة من خلال الاثارة التى تتولد عن الخيال العنيف. والمشهد الرئيسى فى الفيلم الذى نرى فيه «كريس» يقتل عن عمد وببرود زميلا له فى اعدام مباشر ومبرر، هو مشهد من نوع الصورة الخيالية للانتقام كما تصفها روايات الجيب».

وانتقد أوين جليبرمان الفيلم من الناحية الجمالية فى «بوسطن فينيكس» (١٣ يناير ١٩٨٧). وجاء فى مقاله: «ان ستون مخرج تبسيطي، فهو يحاول أن يعبر عن وجهة نظره فى الحرب، وعن القوى التى شقت أمريكا. لكن هناك تصورا مسبقا زائدا عن الحد، لشخصيتي الياس وبارنز، فمن المستحيل أن ننسى أن «الفصيلة» يبدو وقد أعد كمسرحية عن الأخلاق الحديثة. ولا يجعله متماسكا كونه يدور على محور الشرطى الجيد والشرطى السيئ، وهما يواجهان بعضهما البعض مواجهة دموية مباشرة. إن بطل الفيلم (كريس تايلور) هو معادل لأوليفر ستون. ومثل معظم الشخصيات البديلة فى أفلام السيرة الشخصية، فانه يظهر على صورة المراقب للأحداث. ومما يزيد من رداءة أسوأ جزء فى سيناريو الفيلم، طريقة أداء شارلى شين، بنظرات عينيه المحدقتين طوال الوقت. ويبالغ ستون فى تصوير الجوانب السيئة فى الشخصيات الأخرى لكى يتيح الفرصة لبطله للتعبير عن فزعه ونفوره مما يراه، ويبدو ستون وكأنه يخشى كثيرا أن يلوث بطله».

ويشير سيديل كرامر فى مقاله بمجلة «سينياست» (العدد الثالث، ١٩٨٧) إلى خدعة أخلاقية فى الفيلم: ، فهو يرى أن الفيلم يقيم نسقا من الأخلاقيات تقوم على التفرقة بين أولئك الذين حاربوا جيدا وظلوا يحتفظون بسلوكيات قويمة، وأولئك الذين حاربوا بشجاعة لكنهم فقدوا كل حس سليم. يقول كاتب المقال: «سرعان ما يتضح أن الأرضية الأخلاقية للفيلم زائفة. فنحن أمام ميدان معركة يحظر المواقف المتطرفة الحقيقية:

فالانقسام بين الحرب الجيدة والحرب السيئة لا يسمح بالغاء الحرب. أن ستون يصنع فيلما عن الخير والشر، دون الرجوع إلى أصول الحرب التى يستلهم فيلمه منها، بتعقيداتها وأخلاقياتها، هذه الحرب التى كان يجب عدم خوضها من البداية، لكنه أهمل هذا الجانب. اننا نشاهد أحداثا تتكشف فى فراغ تاريخي، وتتشكل برجال ليس لديهم ادراك للماضي. هؤلاء الجنود لم يتساءلوا قط ما اذا كان يجب عليهم أن يقاتلوا أم لا. ويبدو كما لو أن ستون قد صنع «الفصيلة» بمعزل عن التاريخ، الذى يتلاشى هنا داخل ثقب أسود. فأوليفر ستون يريدنا أن نخرج بشعور جيد رغم القتل والنابالم والتعفن، لأننا رغم كل شئ، حاولنا».

أما ليو كاولي، وهو جندى سابق فى مشاة البحرية، فقد كتب مقالا ثاقب النظرة فى «مونثلى ريفيو» (يونيو ١٩٨٧) مرحبا برؤية ستون للعالم، وتقديمه المخلص لتفاصيل العمليات الحربية، مثل الاستعانة بالطيران لقصف ثوار الفيت كونج بعد أن أصبحوا على مقربة من الفصيلة، واستخدام الجنود كطعم، كما لو كنا نشاهد أحد ألعاب الفيديو، وتأكيده على تجنيد الفقراء والملونين والمراهقين. أما ما يقوله الجندى الأسود عن أن الأغنياء كانوا دائما يستغلون الفقراء، فقد رأى أنه اقرار للحقيقة الأمريكية التى تقول إنك «قد تستطيع أن تنقذ نفسك بالحظ والشجاعة، لكنك لن تستطيع إلا انقاذ شخص واحد هو نفسك. وميدان المعركة مكان يصبح فيه التعاطف والشفقة نوعا من ترف الأغنياء». وتشير المذبحة التى أوشكت أن تكتمل فى القرية إلى أن أكاذيب التاريخ الخفى تغرق مثل القارة المفقودة تحت مياه التغطية التليفزيونية».

أما ما يأخذه الناقد على الفيلم فيتمثل فى طرفيه الرئيسيين أى الجنديين البارعين: «لقد أدرك الجميع بسرعة فى الفرق المقاتلة، أن الحرب الحديثة تتسبب فى قتل الرجال الأقوياء جدا كما تتسبب فى قتل غيرهم. وفى كل وحدة عسكرية، يُقتل الجنود الأشداء، والجميع يعلم ذلك. وعندما ترى الجنود الأقوياء يموتون فأنك تصبح متشككا فى قيمة القوة. لقد لفق أوليفر ستون هذين الرمزين: عاشقى الحرب، لغرض غير واضح، وهو بذلك يخون الأصالة التى تتميز بها الأجزاء الأخرى من الفيلم. والقلائل الذين يملكون دوافع أبطال ستون، هم عادة غير أكفاء أو خطرين أو متمردين، أو كل هذه الأشياء مجتمعة. فى عالم ستون، فان عاشق الحرب هو مثال للفضائل العسكرية التى يكتسبها. وتتضح نقاط الضعف فى الفيلم من خلال نموذج ستون/ تايلور، الذى تسيطر

عليه رومانسية مغامرى الطبقة الوسطى، لكن هذا النموذج كان أيضا السبب فى ظهور الفيلم فى الأساس».

لقد عبر ستون عن سعادته بعد بدء عرض الفيلم، وصرح بقوله: «أعتقد أن «الفصيلة» يصور للشباب كيف تكون الحرب، وما تعنيه الحرب. انها قد تنقلب علينا. لقد كان مقاتلو جيش فيتنام الشمالية جنودا ممتازين. استطاعوا قتل الكثيرين منا، لكننا نسينا ذلك. آمل أن يفكر الشباب الذين شاهدوا الفيلم مرتين. فربما لا يرتكبون الخطأ الذى ارتكبته أنا».

والطِريف أن ستون يقول إنه تلقى رسائل كثيرة من الذين تصوروا أنه يؤيد الحرب، كما تلقى رسائل بنفس القدر، من الذين تصوروا أنه يعارضها. ويعلق هو على ذلك قائلا: «هذا يعكس الاهتمام بالفيلم وما اثاره من جدل». ويشعر ستون أن فيلمه كان موجها ضد أسطورة الحرب: «لم يكن هناك غرض أخلاقي، ولا هدف جغرافي. ولا هدف محدد. ولم يكن هناك حتى اعلان للحرب. لم تكن هناك استقامة أخلاقية فى الطريقة التى تمت بها الحرب».

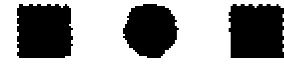
لكن التناقض بين الياس وبارنز فى الفيلم، يتنافى مع ذلك. لقد صرح ستون لريتشارد كورليس قائلا: «اذا أردت أن تكون انسانا خيّرا عليك أن تحارب الشر. وهذا هو السبب الذى دفع كريس إلى قتل بارنز، لأن بارنز يستحق القتل. وقد أردت أيضا أن أصور كيف خرج كريس من الحرب ملوثا وممزقا. لقد حدث هذا معنا جميعا. وأردت أن يواجه المقاتلون السابقون فى فيتنام هذه الحقيقة وأن يشعروا بالفخر بعد أن نجوا من الحرب. لا يهم اذا كان قد وجد بعض الأشرار بيننا. هذا هو الثمن الذى ينبغى علينا أن ندفعه. ان كريس يدفع ثمنا باهظا. انه يصبح قاتلا. أو كما قال مخرج آخر هو مايك نيكولز: «ان المشاكل الأخلاقية أكثر طرافة من المشاكل الحقيقية».

بدأ عرض فيلم «الفصيلة» بحملة دعائية فى الصحف تقول للقراء إن ستون جُرح مرتين فى فيتنام، وإنه حصل على نجمة برونزية، وإنه «صنع فيلما عن الرجال الذين عرفهم وحارب معهم». ونُشرت أيضًا صور ملتقطة بكاميرا من نوع «بولارويد» لستون وهو يرتدى الملابس العسكرية. وقد أضفى هذا الاعلان على الفيلم المصداقية، كما قال مدير شركة أوريون.

ومع حلول فبراير عام ١٩٨٧، كان «الفصيلة» أكثر الأفلام تحقيقا للايرادات فى الولايات المتحدة. وعلق آشلى بون، نائب رئيس شركة أوريون للتوزيع والتسويق على

ذلك بقوله: «اذا كان الفيلم قد وزع قبل عشر سنوات لكان الناس قد قالوا: «لا تذكروننا بأخطائنا»، ولم يكن أحد قد شاهده أو اهتم به. ان تناول الكثير من الأشياء الحديثة العهد، التى لها خلفية تاريخية، قد يكون مؤلما للغاية».

وقد حقق فيلم «الفصيلة» أرباحا بلغت نحو ١٣٦ مليون دولار فى السوق الأمريكية فقط. وحصل على جائزة الاخراج من اتحاد المخرجين الأمريكيين، ورشح لنيل ثمانى جوائز أوسكار، حصل على أربع منها، من بينها جائزة أحسن فيلم لعام ١٩٨٦.



الفصل الخامس

وول ستـــــريت

كان والد أوليفر ستون يعمل فى وول ستريت حى البورصة والمال فى نيويورك، والواضح أن ستون كان يرغب دائما فى اخراج فيلم عن ذلك «الحي». وهو يعترف فى تقديمه لفيلم «وول ستريت» **Wall Street** بأنه تأثر فى اخراجه بفيلمى «جناح المديرين» اخراج روبرت وايز، و«الرائحة الحلوة للنجاح» اخراج الكسندر ماكندريك، مضيفا: «ليس هناك عنف جسدى فى وول ستريت، ولكن الحياة تقوم على التوتر والعنف النفسي. ان هؤلاء الرجال يلهون فعلا بالبورصة وأسعار الأسهم، ويستولون على الشركات، ويعيدون تشكيل البلاد وهز الاقتصاد العالمي».

وقد صرح ستون بأن فكرة فيلم «وول ستريت» جاءته بينما كان يكتب سيناريو فيلم «الوجه ذو الندبة»: « فبطل «الوجه ذو الندبة» المهووس بفكرة تحقيق الثراء السريع فى ميامي، ذكرتنى بشخص أعرفه كان يحقق ثروات من المضاربة فى بورصة نيويورك، وكان يبدو مثل تاجر مخدرات مجنون، وهو يوالى اتصالاته الهاتفية مع هونج كونج ولندن، يفحص رسائل التليكس، ويتحدث عن الأموال الكثيرة التى يكسبها أو يخسرها يوميا. وكان يعيش طراز حياة البطل فى «الوجه ذو الندبة»، وكان يمتلك منزلين على مستوى منزل جاتسبي، وعدة عربات تجرها الخيول، وسيارات وطائرات خاصة، وشركة للنقل البحري، ومجموعة من المقتنيات الفنية، ومنزلا ريفيا فى مانهاتن إلى أن جاء سقوطه المروع».

أراد ستون كما يقول «التركيز على الدوافع الأخلاقية للشخصيات، ومعرفة نقاط الضعف التى تؤدى بها إلى السقوط. أعتقد أن هناك خللا كبيرا فى عقلياتهم، فليس كل ما يفعلونه من أجل كسب المال فقط، بل والاستحواذ على السلطة. ونحن نتعامل مع هذه الجوانب من خلال قصة سمكة صغيرة تلعب مع حيتان وول ستريت، وما يحدث لها».

وقد شهد السيناريو تعديلات عديدة. ففى المخطوطة الأولى، كان البطل يهوديا، لكن ستون أراد فيما بعد الاستعانة بالممثل شارلى شين الذى لا يبدو فى مظهره يهوديا على الاطلاق، وأراد أيضا أن يتفادى الاعتقاد الشائع بأن وول ستريت تسيطر عليه

مجموعة من المجرمين اليهود. كذلك تطور الخط القصصى فى السيناريو فأصبح أقل عاطفية. وفى الأول من ابريل ١٩٨٧، ادخل إلى السيناريو الخط الذى يجعل «دارين» تخبر رجل الأعمال «جيكو»، بحبها للبطل «بد فوكس» وتذهب، رغم اعراضه عنها، لمقابلته بينما هو فى طريقه إلى السجن. يقول ستون: «أعتقد أن رجلا ارتكب بعض الأخطاء، كان عليه فهم فتاة ارتكبت بعض الأخطاء أيضًا». لكن هذه الفكرة اسقطت، ومن جهة اخرى، أدت الاستعانة ببعض المستشارين عند كتابة السيناريو إلى أن يصبح الموضوع «أكثر واقعية»، واضيف إليه اجتماع للمساهمين، واجتماع مجلس ادارة لمناقشة انهيار شركة «بلو ستار» للطيران. وجاء معظم الحوار وما يدور فى الاجتماعات التى تدور داخل الغرف المغلقة، خلاصة لأحاديث أجريت مع أناس من الذين يمارسون العمل داخل هذه الغرف. وأخيرا، أشار نقاد كثيرون إلى التشابه بين بناء الحبكة فى هذا الفيلم وبين فيلم «الفصيلة»: (الأب الطيب، الأب السئ، الخلاص)، وهو ما عززه كون والد البطل فى الفيلم، أى الأب الطيب، هو مارتن شين الأب الحقيقى للممثل شارلى شين.

عرض ستون السيناريو أولا على جون دانى من شركة «هيمدال»، الذى لم يتحمس لانتاجه بدعوى أن المشاهدين لا يمكنهم التعاطف مع شخصيات تكسب ملايين الدولارات. وربما يرجع السبب أيضا إلى التكلفة العالية للفيلم. لكن ستون تمكن من اقناع شركة فوكس للقرن العشرين بتمويل المشروع بميزانية ١٥ مليون دولار، وهى ميزانية متوسطة فى أعراف هذه الشركة. وتصدى لانتاج الفيلم منتج لا ينقصه الحماس، هو ادوارد برسمان الذى انتج من قبل فيلمى «كونان الهمجي» و«اليد». وكان المنتج المساعد هو أ. كيتمان الذى ساعد فى انتاج فيلم «الفصيلة»، فى حين أسند التصوير إلى مدير التصوير روبرت ريتشاردسون، والمونتاج إلى كلير سمبسون، وكلاهما عمل مع ستون فى فيلميه السابقين «السلفادور» و«الفصيلة».

وقضى شارلى شين ستة أسابيع يدرس الشخصية التى سيقوم بها فى الفيلم، شخصية «بد فوكس»، فزار العديد من الشركات التجارية، والتقى ببعض رجال الأعمال ومنهم ديفيد براون الذى حكم عليه فى قضية تلاعب تجاري. وعن الشخصية التى قام بها يقول شارلى شين: «عندما يكون ذهنك مشغولا تماما بمثل هذه الأمور، يصعب عليك كثيرا الاسترخاء، لذلك كان هذا الدور فى كثير من جوانبه، أصعب كثيرا من دورى فى «الفصيلة».

وقد اسند ستون الدورالرئيسى فى فيلمه إلى شارلى شين لأنه رأى فيه كما يقول «جانبا شيطانيا.. ونزعة قوية متمردة ممزوجة بنبل داخلي». ولأن شين لم يكن قد تجاوز بعد الثانية والعشرين من عمره، أى يبدو أصغر كثيرا من وسطاء البورصة المخادعين الحقيقيين، فقد تغلب ستون على ذلك بأن صنع له ملابس مناسبة، وغيّر من طريقة تصفيف شعره، ودفعه إلى تناول الطعام حتى يزيد وزنه، لكى يصبح مناسبا للدور.

واسند ستون إلى الممثلة داريل حنا، دور الفتاة الحسناء من النوع الذى يلتصق عادة بالرجال الأثرياء، رغم أنه كان يرى أنها يجب أن تبدو فتاة بسيطة طبيعية، تمقت شخصيتها المفتعلة. وبذل ستون جهدا كبيرا فى دفعها إلى تجنب اظهار الضعف والسلبية.

وأثبت مايكل دوجلاس الذى لم يسبق له القيام بدور الشرير (كان دوره فى فيلم «الجاذبية القاتلة» لرجل ضعيف!) أثبت أنه ممثل محترف يسهل التعامل معه. وقد رحب كثيرا بفرصته الأولى فى القيام بدور الشخص المخادع، وهو دور أقرب إلى أدوار والده كيرك دوجلاس.

وساعد المستشارون أيضا فى ضبط أداء الممثلين. وساعد كن ليبر، وهو شريك سابق فى شركة اخوان سالومون، ساعد ستون فى تدقيق بعض التفاصيل، مثل طريقة تصرف الوسطاء التجاريين وهم يعقدون الصفقات، وطريقتهم فى اصدار الأوامر، وفى الامساك بسماعة التليفون، وادارة الحديث، وغير ذلك من الحركات الجسدية.

واستخدم أوليفر ستون مواقع التصوير الخارجى وليس الاستديو، لتوفير الجو الطبيعى الذى يساعد الممثلين على أداء أدوارهم باقناع. وشارك فى الفيلم مئات الممثلين الثانويين الذين كانوا يحضرون كل يوم إلى موقع التصوير، يستقلون مصاعد حقيقية إلى مكاتب حقيقية، ويعملون أربع عشرة ساعة متواصلة أمام الكاميرا والأضواء، فى أدوار الوسطاء التجاريين ورجال الأعمال والمندوبين والسكرتيرات والمديرين. وصورت المشاهد التى تدور فى مكاتب جيكو وجاكسون شتانهايم - حيث يعمل «بد» - صورت فى برج تجارى خال فى المبنى رقم ٢٢٢ - شارع برودواي. وتم تحويل مكتب جيكو، وهو قاعة ضخمة فى احدى الشركات السابقة، إلى جناح يليق بأرستقراطى من وول ستريت، بعد اعادة تصميم ديكوره الداخلى وتزيينه بلوحات لبيكاسو وميرو ونيفلسون. وزودت مكاتب جاكسون شتاينهايم بشبكة محكمة من أجهزة

الفيديو والكومبيوتر والتليفون. وتم تصميم شقة «بد» بطريقة تجعلها تبدو عتيقة ومهدمة ولكن دون أن تفقد أناقتها. وكان الموقع الآخر هو منزل جوردون جيكو قبالة المحيط، فقد كان المطلوب ابراز التناقض بين هذا النمط من منازل الأثراء على أحدث طراز، وبين شقة «بد» الأولى والحانة الحقيرة التى يتردد عليها والده.

وتم تصميم الملابس أيضا بحرص شديد، فقد وضع فى دولاب جيكو أحدث الملابس الغالية الثمينة التى تحاكى ملابس نجوم السينما الكلاسيكية، فالمفترض أنه يملك الكثير من المال مما يجعله لا يحمل هم شراء ما يلزمه من ملابس وما لا يلزمه. أما ملابس «بد» فقد تراوحت ما بين بذلات رجال الأعمال الأنيقة، ومحاكاته نزوات مخدومه جيكو فى الميل إلى ارتداء الملابس المغالى فيها.

ولتسهيل عملية التصوير، ابتكر أوليفر ستون بعض الأشياء. فبغرض التغلب على المتاعب التى قد تنشأ من تجمع الناس فى مواقع التصوير الخارجى للتفرج على الممثلين مثلا، استأجر ستون مائتى ممثل ثانوى (كومبارس) وقفوا حائلا بين الممثلين أثناء العمل والمتفرجين، وهو ما ضايق المشاة العابرين لأنه حرمهم من متعة الفرجة.

وفى فترة التدريب، كان ستون يشرح لكل الممثلين خلفية الشخصيات التى يؤدونها ونمط حياتها الخاصة، متيحا لهم الفرصة لابداء آرائهم. ثم جاءت مرحلة القراءة، وفيها يتأكد ستون من فهم الممثلين للشخصيات ومن طريقة أدائهم لها.

واستغرق تصوير «وول ستريت» فى مدينة نيويورك، اثنا عشر اسبوعا. وقد بدأ تصوير الفيلم بعد تدريب استغرق سبعة أسابيع، إلى أن اختمرت الشخصيات عند الممثلين.

عن فترة التدريب يقول ستون: «لا اسمح بوجود أحد فى موقع التصوير باستثناء الممثلين، حفاظا على الهدوء. وقد يستغرق التدريب من ثلاثين دقيقة إلى ست ساعات، وخلال ذلك يجب أن يتضح أمام كل ممثل كيف سيتعامل مع المشهد وكيف سيؤديه. ولا يعنينى ما اذا كان الممثلون سيتبعون التعليمات.. أننى احاول دائما أن أشجع التلقائية. أحب أن أفاجأ، وأندهش. وهذا أصعب ما يواجهه المخرج.. أن يحتفظ بحضوره».

«وعادة ما أواجه صعوبة اخراج مشهد ما باعادة كتابة المشهد فى موقع التصوير. ويشمل جزء من هذه العملية الاستماع إلى آراء الممثلين. وقد أجد أحيانا أن أحدهم لا يستطيع نطق كلمات معينة، أو يشعر بعدم الارتياح فى أداء جملة ما. وقد يقول الممثل: أوليفر.. هل هذه الجملة ضرورية؟ ألا يمكن أن أكتفى فقط بهذه الايماءة أوالنظرة؟

وأحيانا أستخدم الكاميرا لتجنب خطأ ما، وأصور المشهد بحيث يمكنني تلافيه، كأن أغير مثلا زاوية التصوير، أو أقوم بتحريك الكاميرا. لقد استخدمنا الكثير من حركات الكاميرا في فيلم «وول ستريت» لأننا نصنع فيلما عن أسماك القرش، عن تغذية الذعر، لذلك أردنا أن تكون الكاميرا مفترسة، لا تتوقف عن الحركة إلا عندما نبدأ في تصوير عالم والد شارلي الذي لا يتغير، حيث تمنحك الكاميرا الثابتة الاحساس بالقيم الراسخة».

انتهى ستون من تصوير «وول ستريت» في ثلاثة وخمسين يوما، أي قبل سبعة أيام من نهاية الجدول المحدد للتصوير، موفرا بذلك مليونين ونصف مليون دولار من الميزانية. وقال إنه عادة ما يصور اللقطة ست أو سبع مرات، لكنه كان متشددا للغاية في تصوير هذا الفيلم. وكانت أقصى اعادات تصوير للقطة واحدة في فيلمه تسع عشرة مرة.

ويعتبر ستون «وول ستريت» مثالا نموذجيا على طريقته في العمل، فقد توفرت له بعد المونتاج الاولى ثلاث ساعات من المادة الخام، وصلت بعد المونتاج النهائي إلى ساعتين. وهو يكتب عادة سيناريوهات طويلة لأفلامه، ولذا يضطر في مرحلة المونتاج إلى الاستغناء عن الكثير من اللقطات التي صورها. وكان يتوقع أن يستبعد عشرين شخصية من ثمانين شخصية صورها. يقول ستون: «المونتاج عندي مثل الانسحاب الكبير، مثل التقهقر إلى الخلف من موسكو. ففي مرحلتي الكتابة والاخراج أشعر بالانطلاق والتوسع، وفي مرحلة المونتاج أشعر أنني يجب أن أنسحب بأسرع ما يمكن، مع الاحتفاظ بزمام القيادة».

الفيلـــم

شروق الفجر في مانهاتن. زحام الناس يبتلع منطقة وول ستريت. نفق أرضي مزدحم بالمشاة. شاب يبدو الطموح على وجهه مع مسحة من قلة الخبرة، هو «بد فوكس» الذي يقف على سلم كهربائي متحرك، ثم يستقل مصعدا مزدحما إلى مقر عمله في شركة جاكسون شتينهايم. يقول لموظفة الاستقبال: «ستكون خطيئة اذا كنت أتحسن».

يشق طريقه بين صفوف المكاتب المزدحمة بأجهزة التليفون والكومبيوتر، يحييّ زميله «مارف» الجالس على المكتب المجاور، وموظفا طيب القلب يكبره سنا يدعى «لويس»،

متجاهلا رئيس المكتب لينش: «إنها التاسعة والنصف. فلنبدأ العمل. لقد بدأت عجلة السوق فى الدوران».

بد يستخدم التليفون فى مطاردة رجال الأعمال، يردد فى كل مرة: «انه أكبر سوق فى عصرنا.. أطمع فقط فى خمس دقائق من وقتك...».

لكن «بد» يواجه فيما بعد مشكلة، فهناك زبون يود استرداد أمواله. ويتدخل مدير المكتب: «اذا لم يدفع ستدفع أنت». زميله مارف يذكره بمكالمة تليفونية عليه أن ينجزها. «بد» يطلب رجل المال الكبير جيكو (يعلق مارف: «الصيادون الكبار فقط هم الذين يصيدون الأفيال»).

بد يلح هاتفيا فى الحصول على خمس دقائق فقط من وقت الرجل. على الناحية الأخرى من الخط: «سأبلغه رسالتك.» نلمح جيكو فى جناحه الفخم.

فى حانة متواضعة فى المطار يلتقى بد بوالده وهو ميكانيكى طائرات، سعيد بمكانة ابنه، لكنه يرى أنه كان يمكنه أن يصبح طبيبا أو مهندسا: «أنت تمسك بسماعة التليفون وتطلب من الزبائن أموالهم.. انك بائع».

بد يقول لوالده إن ما يتقاضاه من عمولات يصل إلى خمسين الف دولار: «ما يكفى لأن يكون المرء لاعبا فى مانهاتن». يقترض ثلاثمائة دولار من والده. «أننى أقول دائما يا أبى إن المرء يحتاج المال اذا لم يمت غدا».

يعلم بد أن شركة الطيران التى يعمل فيها والده (شركة بلو ستار) رفعت عنها القيود وسيسمح لها باتخاذ مسارات طيران جديدة وبالتالى تستطيع المنافسة مع الشركات الكبيرة.

صباح اليوم التالى، فى شقة بد المزدحمة، شاشة الكومبيوتر تلمع: يكتشف أن اليوم هو عيد ميلاد رجل الأعمال جيكو. على الأقل هناك فتاة عارية فى فراش بد.

بد يدخل مكاتب شركة جيكو وهو يحمل لفافة. لقد عرف بعيد ميلاد جيكو من احدى المجلات. وقد جاء يحمل له هدية.. علبة من السيجار الكوبى الذى يفضله. ينتظر ساعتين قبل أن يسمح له بمقابلة الرجل لمدة خمس دقائق.

مكتب جيكو: فسيح، شديد الأناقة، تمتلئ جدرانه بالتحف والأعمال الفنية الثمينة. جوردون جيكو، فى الأربعينات من عمره، يرتدى بذلة من الصوف الانجليزي، مشغول فى الحديث التليفونى. «اننى أتطلع إلى مائتى ألف سهم.. ارفع السعر.. لقد طلبنى الفتى تسعة وخمسين مرة.. سيكون لاعبا.. فى منطقة القتل، اقفل وشيل. غداء؟ الغداء للمغفلين».

جيكو يلتفت إلى بد ويتساءل: «لماذا أنت هنا؟»

بد يسرد عليه تفاصيل بعض الصفقات محاولا اثارة شهيته، لكنه لا يبدو مهتما (يعلق: اذا افتتح هذا الفتى شركة لدفن الموتي، فلن يموت أحد).

جيكو يرفض أفكار بد. وباستماتة يكشف له بد المعلومات الداخلية التى حصل عليها عن توسع شركة «بلو ستار» للطيران. يبدى الرجل اهتماما.

بد على مكتبه. يتلقى مكالمة هاتفية من جيكو الذى يريد شراء عشرين ألف سهم من أسهم «بلو ستار». يقول لمارف: «لقد أوقعت الفيل».

جيكو وبد يتناولان الطعام، جيكو يهنئه، ويسأله ما اذا كان قد اشترى الأسهم لحسابه. بد يقول: «كلا ياسيدي.. سيكون هذا مخالفا للقانون». يناوله جيكو شيكا بمليون دولار قائلا له: «كن جيدا.. وستحصل على الكثير من العمولات.. الكثير جدا».

فى الليل، بد يستعد للخروج لقضاء سهرة مع عاهرة من المستوى الرفيع.. مستوى رجال الأعمال. يمارس معها الجنس داخل السيارة.

بد يلعب كرة المضرب مع جيكو الذى يقول له: «يجب أن تقاتل بضراوة». جيكو يعرف مصدر معلومات بد عن «بلو ستار». «أكثر السلع قيمة هى المعلومات.. اننى أريد شبانا فقراء وأذكياء وجائعين.. ودون مشاعر». بد يبدو مستميتا. جيكو يقول له: «اذا كنت تريد فرصة أخرى فلتأتنى ببعض المعلومات».

فى سيارته الليموزين، جيكو يطلب من بد أن يحصل له على معلومات عن خطط منافسه الانجليزى رجل الأعمال السير لارى وايلدمان. يقول له «بد» إن هذا قد يكلفه وظيفته أو يؤدى به إلى السجن.. إنها معلومات داخلية أى غير مسموح باطلاع الغرباء من خارج الشركة عليها. جيكو يقول له إن ما نقله من معلومات عن شركة «بلو ستار» كان من المعلومات الداخلية أيضا، وإنه بدون هذا النوع من العلاقات، لا عمل لكليهما. جيكو: «أنت تعمل دون توقف، فالى أين وصلت؟ استيقظ ياصاحبي.. اذا لم تكن فى الداخل فأنت فى الخارج.. خمسون مليون أو مائة مليون، إما أن تكون لاعبا حقيقيا أو لا شئ».

فى الخارج يقف رجل أعمال طويل قرب عربة بينما يقوم حمّال رث الثياب بنقل البضائع عليها. جيكو يشير قائلا لبد: «هل تعتقد أن الفرق بين هذا الرجل وذاك مسألة حظ!».

بد يواجه جيكو: «حسن ياسيد جيكو، لقد أمسكت بى».

بد يرتدى قلنسوة فولاذية ويقود دراجة بخارية يتابع تحركات السير لارى وايلدمان.. أولا إلى مكتب سماسرة، ثم إلى مطعم فخم، ثم يرى الرجل وهو يستقل طائرة خاصة يعلم بد أنها ستتجه إلى بنسلفانيا. ينقل المعلومات الى جيكو الذى يستنتج أن الرجل يستعد لشراء شركة بنلسفانيا للصلب. جيكو يصدر تعليماته إلى بد بشراء أسهم الشركة لكى ترتفع أسعارها.

فى البورصة، بد ينفذ التعليمات. نرى كيف تعج البورصة بالنشاط.

فى المساء. بد يدخل إلى منزل جيكو الفخم الذى تنتشر فيه التحف الفنية وتزين سقفه وأرضيته الرسوم ويمتلئ بقطع الأثاث النادر كما يعج بالبشر. لقد أتى بد بالعقود التى تنتظر توقيع جيكو. جيكو يستقبله ثم يبدأ فى تقديمه إلى المدعوين. يقدمه إلى الشقراء «دارين تايلور» وهى مصممة ديكور وكانت عشيقة سابقة لجيكو.

يصل السير لارى وايلدمان إلى المنزل غاضبا حانقا، يواجه جيكو ومساعديه. يشتبك الرجلان فى عراك لفظى باستخدام لغة الأرقام والصفقات التجارية التى انتزعها كل منهما من الآخر. وأخيرا يتفقان. يطلب وايلدمان شراء أسهم شركة الصلب من جيكو، ويوافق جيكو لكنه يطلب رأى بد فى السعر، فيقترح الأخير سعرا لا رحمة فيه. وايلدمان يقول لجيكو إنه «قرصان ولص». لكنه يرضخ للأمر الواقع. يقول جيكو لبد فيما بعد إنه اضطر للبيع. بد يقول له مقتبسا مقولة صن-تسو: «أن الحرب تقوم على المراوغة». يعلق جيكو بقوله: «إنك تتعلم».

يعود بد إلى شقته. جيكو يطلبه تليفونيا. يقول إنه سيعطيه ثمانمائة الف دولار لكى يستثمرها لحسابه. «عليك أن تدهشنى.. عليك الحصول على معلومات، لا يهم من أين أو كيف.. سأجعلك غنيا يابد فوكس لكى تستطيع الانفاق على فتاة مثل دارين تايلور».

بد يدخل مبنى مكونا من مكاتب لشركات متخصصة فى الاستيلاء على الشركات الصغيرة. يتوجه الى مكتب زميل دراسته جيم بارنز، وهو محامى فى القضايا المالية. يحاول الحصول منه على معلومات عن صفقة جديدة. صديقه يتساءل فى استنكار: «أتريد أن تتسبب فى فصلى من عملى؟ يغادر المكان ويلاحظ أثناء مغادرته انتشار عمال النظافة فى المبنى.

بد يذهب إلى شركة النظافة. بد فى ملابس عمال النظافة يلتحق بوردية الليل التى تتولى تنظيف مكاتب نيابة الشؤون المالية. يتسلل ويقوم بتفتيش الملفات، ويصور بعض التقارير، ينتقل إلى مكتب آخر ويكرر الأمر نفسه.

في منزل جيكو. يقترح محامي جيكو تفويض «بد» رسميا في التصرف بشراء الأسهم على أن تذهب الأرباح إلى حسابات مصرفية خارج المنطقة الضرائبية من أجل حماية جيكو اذا ما انكشف الأمر، وبالتالي يتحمل بد المسؤولية.. لكن بد اقنع زميله المحامي جيم بارنز بالقيام بتحصيل المال وتوقيع أمر تحويل الأسهم نيابة عنه حماية لنفسه. دارين تظهر في ثياب جذابة.

في مكتب الشركة التي يعمل فيها بد. يتضرع زميل سمين لبد إلى لينش مدير المكتب ألا يفصله من عمله. مارف زميل بد يقول له: «لقد فشل في عقد الصفقة.. انها القيم القديمة». لويس يقول لبد: «أنت في المولد الآن.. حاول الاستمتاع به إلى أن ينتهي»!

«بد» أصبح الآن رئيس الوسطاء في الشركة، واتخذ له مكتبا خاصا، واشترى أيضا شقة جديدة بتسعمائة وخمسين ألف دولار، تقوم دارين بتصميم الديكور لها. بد ودارين يتناولان العشاء معا، ثم يمارسان الجنس. يستيقظ بد في الفجر، يتطلع إلى السماء متسائلا: من أنا؟

دارين مع جيكو يغادران احدى صالات المزادات. تقول لجيكو انها وقعت في حب بد. يتساءل: هل حدثتيه عنا؟ أنا وهو متشابهان.. لا نؤمن بالأسطورة القديمة.. الحب!

بد في مكتبه يصدر أوامر جديدة بالشراء في البورصة يتم تنفيذها. محققان يفحصان ما يدور في البورصة ويتابعان العمليات المريبة التي يقوم بها بد.

اجتماع للمساهمين وأعضاء مجلس ادارة شركة تيدلر للورق في حضور جيكو وهو من كبار المساهمين فيها. ممثل الادارة يعلن أن جيكو يحاصر الشركة. جيكو يرد: «لقد أصبحت أمريكا دولة من الدرجة الثانية.. الادارة اليوم لا تملك حصة في الشركة. اذا اشتريتموها فسوف تجدون أنفسكم في مأزق. هناك ٣٣ نائب رئيس للشركة يتقاضى كل منهم مائتي الف دولار سنويا. لقد خسرت هذه الشركة ١١٠ مليون دولار العام الماضي في أعمال ادارية.. أعتقد أن الشركات الأمريكية أصبحت تتبنى اليوم مبدأ البقاء للأسوأ. في عرفي أنكم اما تجعلونها تكسب أو تتركون العمل. أنا لا أدمر الشركات.. أنني أحررها. الأساس هو أيها السادة والسيدات، أن الجشع أمر

جيد. الجشع أمر صحيح. الجشع يقتحم ويمسك بزمام الأمور. لقد كان الجشع هو الذي دفع بالانسانية إلى الأمام، وسوف ينقذ، ليس فقط شركة تيدلر، بل الشركة الأخرى الكبيرة التي تعاني من سوء الادارة.. أي الولايات المتحدة الأمريكية». على شريط الصوت نسمع أغنية فرانك سيناترا: «طر بي إلى القمر».

بد فى منزله ليلا، يداعب مفاتيح الكومبيوتر بينما تستلقى دارين فى الفراش. بد يقول لها: «سأصبح عملاقا يادارين».

جيكو يعلن شراء شركة «بلو ستار» للطيران. ويعقد اجتماعا فى شقة بد يحضره معه محاموه وطيار وسيم وصديق له، من جهة، ووالد بد ومعه اثنان من ممثلى النقابات من جهة أخرى. بد ودارين يحضران الاجتماع.

جيكو يتكلم منتقدا أداء الشركة وسوء ادارتها ويقترح تخفيض مرتبات العاملين فيها بنسبة عشرين فى المائة ورفع ساعات العمل سبع ساعات شهريا. بد يعرض تصوره لتوسيع الشركة وتحديثها وتحويلها إلى شركة تحقق أرباحا. يرحب الطيار وصديق جيكو بالعرض، بينما يرفضه والد بد وزميلاه من ممثلى النقابات.

بد فى الشارع مع والده، ينقل له غضبه الشديد من موقفه، ويطالبه بالكف عن التشبث بالأفكار القديمة البالية، واتاحة الفرصة لأعضاء النقابات لابداء آرائهم.. «انقل لهم الحقائق وليس رأيك الشخصى.. لا تدمر حياتهم». لكن والده يقول له انه لا يستطيع أن يكذب عليهم.

المحققان فى البورصة يتشككان فى بد والعمليات التى يقوم بها: «يبدو أن الشاب الذى يعمل فى شركة جاكسون شتاينهايم يشترى كميات كبيرة»!

بد فى مكتب صديقه المحامى الغني، يعلم أن صديقه تلقى مكالمة تليفونية من مكتب التحقيق فى مخالفات وول ستريت. يقول له: «اطمئن.. أنا الرجل المجهول.. لقد طُلب عقد اجتماع لمجلس ادارة بلو ستار وأنت الآن رئيسها».

فى قاعة اجتماعات. اجتماع يضم المحامين ووسطاء البورصة. بد يعلم أن جيكو يعتزم بيع الطائرات التى تملكها شركة «بلو ستار» وبيع مكاتبها الرئيسية أى تصفية الشركة ودفع أقل قدر من التعويضات للعاملين. يصدم بد صدمة كبيرة وينفجر فى جيكو. جيكو يدافع عن موقفه قائلا إنه سيحول الفوائد من شركة إلى أخرى، وإنه لا يضيع الأموال.. «لقد تكلف هذا الطلاء قبل عشر سنوات ستين الف دولار.. أستطيع بيعه اليوم بستمائة الف دولار.. لقد أصبح الوهم حقيقة، أن الأغنياء الذين تبلغ نسبتهم واحد فى المائة يملكون نصف الثروة فى أمريكا.. وتسعون فى المائة من الأمريكيين لا يساوون شيئا.. أنا لم أخلق هذا الوضع.. أننى أملك. نحن نضع القواعد. أننا نصنع الأخبار والحروب والسلام والمجاعات والانتفاضات وأسعار ورق التواليت. أننا نخرج الأرنب من القبعة بينما يقف الناس يتساءلون فى دهشة كيف نفعل ذلك. أيها الفتى

أنت لم تعد ساذجا الآن لكى تظل متشبثا بفكرة أننا نعيش فى ديموقراطية؟ إنها سوق حرة.. هل أنت معى؟

بد فى مكتبه الخاص حزينا، يحتسى الخمر. دارين تقول له: ليس هذا خطأك.. لا تستفز جيكو..

والا سيحطمك.. اذا لم يشتر هو «بلو ستار» سيشتريها غيره. اذا جعلت جيكو عدوا لك فسوف أقف إلى جانبه.. لقد كان هو الذى ساعدني، ربما لا تصدق هذا، لكننى مهتمة فعلا بأمرك. أعتقد أن ثلاثتنا من الممكن أن يكونوا فريقا جيدا».

بد يبيع مكتبه الخاص. يعلم أن والده أصيب بنوبة قلبية، يتوجه إلى المستشفى ويقول له: «إننى أحبك يا أبى.. لدى خطة، أستطيع من خلالها انقاذ شركة الطيران».

يبدأ بد فى تنفيذ خطته، فيتصل بالسير وايلدمان يعرض عليه صفقة انتقامية، يتفق معه على تزويده بالمعلومات الضرورية الكفيلة بأن تكون له السيطرة على الشركة، شريطة ألا يقوم بتصفيتها بعد نجاحه فى شراء أسهمها. يجن جنون جيكو ويحاول شراءَ الأسهم مجددا لكن بد يصدر تعليماته بالبيع، وتنخفض الأسعار كثيرا، مما يجعلها لقمة سائغة لويلدمان. لكن شرطة مكافحة تسرب المعلومات الداخلية من الشركات تلقى القبض على بد وشريكه بارنز.

نرى بد فى حديقة مع جيكو بعد أن اتفق مع رجال الشرطة على اخفاء جهاز لتسجيل المحادثة التى ستدور بينهما.

جيكو: «هل تتصور أنك كنت تستطيع أن تحقق ما حققت بهذه السرعة مع أى شخص آخر؟ لقد فتحت لك الأبواب، وجعلتك تدرك قيمة المعلومات، وترى كيف يعمل النظام.. لقد أعطيتك هذه الشركات تتصرف فيها.. ومنحتك دارين، وجعلتك تصبح رجلا.. منحتك كل شئ. كان بوسعك أن تصبح أحد العظماء». ثم يضربه بعنف.

بد: «لقد أدركت أننى مجرد بد فوكس».

فى حانة قريبة نرى رجال الشرطة ينزعون شريط التسجيل ويقولون لبد: «لقد قمت بواجبك الصحيح».

بد مع والديه فى سيارة فى وسط المدينة. والده يقول له: لقد قلت الحقيقة ورددت لهم المال». بد يقول لوالده إنه سيدخل السجن.

بد يصعد سلالم المحكمة. الكاميرا تقترب من الأبراج التجارية القريبة ونرى كلمة «النهاية». الفيلم مهدى الى الوسيط المالى لويس ستون (والد المخرج - المترجم).

الأصـــــداء

مرة أخرى يختار ستون بطلا مقطوع الصلة تماما بالبشر رغم وجوده فى مدينة تعج بهم. ان وظيفة بد بيع الحصص والأسهم عبر التليفون، وهو يخلق وهما كبيرا لحظيا، يشغله الحلم بتحقيق النجاح والثراء، وربما تكون علاقته بأبيه ليست على ما يرام، فأبوه غير سعيد بما يقوم به من عمل، فى حين أن علاقته «بأبيه الثاني» جيكو، تعتمد على مقدار ما يبديه من مهارة وبراعة وقدرة على الغش والخداع. علاقته بالمجتمع ضعيفة، فكل ما يفعله هو أن يعمل وينفق المال على رموز الترف. وهو يرتبط عاطفيا بسلعة جميلة.. هى داريل تايلور التى لا تبدو للأسف مهتمة إلا بسلع أخرى جميلة (وبأى شخص يمكنه توفيرها لها. وهو يتساءل بعد أن يتبادل معها الحب: من أنا؟ لكنه لا يتلقى منها اجابة. ويحاول الفيلم أن يرينا كيف يصبح البطل (بد) رافضا لهذا النمط فى الحياة، بعد اكتشافه أن خطط جيكو لجعله رئيسا لشركة طيران حيلة لتصفية الشركة. لكنه يكون قد كشف مرارا عن حبه للمال، وتحول إلى خائن عنيد، ولص ومخادع من أجل الاستحواذ عليه. وفضلا عن ذلك، فقد شرح له جيكو كيف سيصبح هو وأبوه من الأثرياء. أما غضب بد ازاء جيكو فمجرد حيلة درامية، فقد قبل الصفقة بالفعل، وانبرى يهاجم آراء والده فيما يتعلق بحفظ كرامة العمال. واذا كان جيكو قد شرح له من البداية مغزى الخطة، فمن المؤكد أنه كان سيقبلها. هناك حيلة درامية مشابهة فى فيلم «الجاسوس الذى أتى من الصقيع».. فالجاسوس الذى مارس الخيانة والقتل فترة طويلة، لا يستيقظ ضميره الأخلاقى فجأة إلا بعد أن يدرك أنه أستخدم فى الايقاع بصديقه. ربما تكون النقطة الحقيقية أن بد يبدو فى النهاية وحيدا أكثر مما كان، رغم موافقة والده على خيانته لجيكو (مع بقاء تفاصيل ذلك غامضة)، ورغم ما يأمله لابنه من «عمل «ابداعي». ويبدو بد أكثر عزلة، وهو يستعد لدخول السجن. وعندما تتراجع الكاميرا إلى الوراء نرى حجمه يتضاءل ويصبح مثل نملة تصارع ضمن كوم من النمل فى مجتمع تتمتع فيه الاحتكارات وحدها بالحرية.

أن رؤية ستون للمجتمع فى «وول ستريت» هى أيضا رؤية ذات دلالة. فهى تقتصر على ما يدور داخل مكاتب وسطاء البورصة واستعراض أنماط حياتهم. واذا أخذنا فى الاعتبار تأثير ما يتخذ من قرارات فى وول ستريت، على مصائر الموظفين والعمال

العاديين، فان ستون يبدو كما لو كان قد قرر أن يصنع فيلما عن قنابل النابالم، وعن الألغام الأرضية، وتجارة الأسلحة لكنه حصرها فيما يدور من صراعات داخل المكاتب وغرف النوم، متجنبا كل العواقب الانسانية. أننا لا نعرف ابدا «حقيقة» أو «حقائق» مواقف الشخصيات الرئيسية.. فرجل «المبادئ القديمة» يدافع عن سوق مثالية على النمط القديم، فى حين يطرح جيكو أقصى درجات الجشع كوسيلة «لانقاذ» أمريكا إن لم يكن كل الشركات، لكننا لسنا متأكدين أبدا من مواقف الشخصيات الأخرى (فربما كان أوليفر ستون يتمنع علينا!). ان بد فقط هو الذى يذهب إلى السجن بعد أن يخرق القانون. أما ما يحدث لجيكو فيهمله الفيلم .. هذا اذا كان سيحدث له شئ على الاطلاق. ومع ذلك، نرى البورصة كمكان للقسوة والغش. وعندما يحقق بد نجاحا يقول له رئيسه جيكو: كنت أعرف أنك ستفعل المستحيل. وعندما يلقى القبض عليه يقول له: كنت أعرف أنك لا تصلح لشئ. ويطرد جيكو موظفا فشل فى تحقيق صفقة. ربما يطلق ستون على فيلمه هذا «عودة الروح الضالة»، ولكن ليس هناك مكان فى وول ستريت للأرواح. ويبدو جيكو فى الحقيقة كما لو كان تجسيدا للمرحلة التالية من التقدم الاقتصادى العالمي. والحقيقة أن خطبته التى يردد فيها أن «الجشع أمر جيد» لا تبدو فى مكانها الصحيح، كما لو أن ستون أراد أن ينهى بها الفيلم، لكنه أدرك أن هذا سيكون مبالغا فيه جدا.

ورغم آرائى الشخصية فى الفيلم، فقد استقبل عدد من النقاد «وول ستريت» بنوع من الحماس. ورحب به فنسنت كانبى (فى نيويورك تايمز ـ ١ ديسمبر ١٩٨٧) وان كان قد وجده غير متوازن دراميا:

«يروى الفيلم قصة اعتداد انسان عادى بنفسه وتمسكه بالأخلاق الرفيعة، بغرض التسرية عن الناجحين الذين لا يريدون أن يفقدوا الصلة بضمائرهم، ولكنهم ما زالوا يعيشون بين شقى الرحى.. وهو يؤكد أن النزاهة تظل رغم كل شئ أفضل ما يمكن أن يتشبث به المرء. «وول ستريت» ليس فيلما يدعونا إلى التفكير. لكنه يؤكد ببساطة أننا جميعا نعرف أننا يجب أن نفكر، وفى الوقت نفسه يمنحنا نظرة مختلسة معذبة داخل غرف الاجتماعات وغرف النوم التى يقيم فيها الأغنياء والأقوياء. موضوع الفيلم هو موضوع عظيم يولد حسا عقلانيا واثقا، وهو شعور نخرج به من اعمال مثل «الماجور باربرا» و«منزل القلوب المحطمة» لبرناردشو. لقد كان باستطاعة شو ابتكار شخصيات للأبطال والبطلات الذين لا يقلون براعة عن الأشرار الماكرين. وفى أفضل الأحوال، فان «وول ستريت» هو جهد لابأس به. أما فى أسوأها فانه عمل مشوش».

وامتدح ديفيد دنبى (صحيفة نيويورك ـ ١٤ ديسمبر ١٩٨٧) الفيلم أكثر من كانبي: «ميلودراما مسلية مثيرة عن الجشع والفساد فى نيويورك... السيناريو شمولي، وعلى نحو ما، شديد المباشرة. والعلاقة العاطفية البارزة فى الفيلم هى الغرام بالمال والنفوذ. ان هؤلاء الرجال وأولئك النسوة، يعشقون الجمال بطريقة خاصة جدا. فالنجاح الكبير يفتح شهيتهم ازاء مناظر الغروب والأعمال الفنية والطعام والأشياء المحببة التى سرعان ما يحسبون قيمتها بالمال باعتبارها ممتلكات ذات قيمة استثمارية. ان «وول ستريت» يدين ثقافة المال، ونادرا ما يحيد عن تصوير غرائز شخصياته واهتمامها الكبير الغامض بقيمة الدولار، وانعكاسات ارتفاعه وانخفاضه، ليس فقط على الأسهم والممتلكات، بل وعلى اللوحات الفنية والديكورات وحتى المشاعر الشخصية.... هناك جيكو، الذى يجسد روح رجل المال المعاصر، ويعبر عن احتقار راسخ للذين يعملون. وهو يصرح بأن كسب المال من مجرد التلاعب بالبورصة، هو نوع من السرقة الرفيعة، وهى نكتة عظيمة تسخر من قيمة العمل، يستطيع هو وأمثاله فقط الاستمتاع بها».

وترى كارى ريكى (فى فيلادلفيا انكويرر، ١١ ديسمبر ١٩٨٧) أن نكهة الصراعات الاقتصادية والعائلية هى مصدر القوة الحقيقية للفيلم. «انها ميلودراما فاقعة مسلية، تفوح بالجشع، وتفور بالانتقام، وتنبعث منها، بشكل ايجابي، الرائحة العفنة للنجاح. ولا يبدو فى مدينة ستون العارية إلا صراعا واحدا. ورغم أنه وعدنا بتقديم تشريح للجشع فى فيلمه «وول ستريت»، فانه يقدم لنا تشريحا آخر لعقدة أوديب. وفى النهاية، يكمن سر نجاح الفيلم، فى أن الدراما الأوديبية تصبح هى الفكرة الرئيسية (الموتيفة) فى تراجيديا المضاربين الذين يرفعون من شأن القيم المادية على حساب القيم الأخلاقية».

ويرى الأكاديمى جاك بوزين (فى جورنال السينما الشعبية والتليفزيون ـ نهاية ١٩٨٧) أن الفيلم قيمًا، فى كونه يعكس رؤية واعية لمستقبل النظام الاقتصادي: «ان قصة جيكو وقوته التى لها اغواؤها، هى رمز لطبعة جديدة من الحلم الأمريكي. وعلى العكس من جاتسبي، الذى كان على الأقل يحلم بالمستقبل، يبيع جيكو المستقبل مقابل الحصول الفورى على المال. إن ما يشغله اساسا هو التلاعب بنظام الأسعار، وليست الأشياء التى يتحكم فى تحديد أسعارها. لقد بدأت التصنيفات المحددة للتجربة الشخصية (المهنية والسياسية والنفسية والتاريخية) .. مثل الحدود الثقافية الاقتصادية، بدأت فى التصدع تمهيدا للاندماج فى نسق من الاشارات (السيميائيات) .

التجارية، فى اطار سوق واحدة «حرة» للغة الاستهلاكية والعلامات. وهنا يصبح الجشع جيدا فقط اذا كان من الممكن أن يتجنب المرء عواقبه السيئة بأن يلقى بها على

عاتق شخص آخر. هذا هو فن جيكو. ان عالم جيكو القائم على رأسمالية المضاربة لا يعير اهتماما للمنتجات أو للبشر، لكنه يصارع باسم السيطرة على الادراك الحسى والرغبة. وينحاز السياق الدرامى على المستوى الأخلاقي بوضوح، إلى كارل فوكس (والد بد) على حساب جيكو. ومع ذلك ما يزال كارل مؤمنا بعدالة النظام الذى كاد أن يؤدى إلى موته، وكاد أن يدمر ابنه. ورغم أن جيكو قد يضطر سريعا إلى قضاء فترة فى السجن بعد أن يتحول بد إلى شاهد لحساب الدولة (شاهد ملك)، فان القانون يبدو مجرد اجراء شكلى فى موضوع يتعلق بصميم الأيدولوجية السائدة، وهى أيديولوجية لا تنفصل عن الصور التى تتعاقب بلا رحمة، لـ «الحياة الحلوة».

أما النقاد الذين لم يرق لهم الفيلم، فقد عثروا على الكثير من النقاط المشتركة لابداء عدم استحسانهم به. فقد وجد جيمس جاردنر (صحيفة «الأمة» **Nation**، ٢٣ يناير ١٩٨٨) أن السيناريو والقصة والشخصيات الرئيسية، تفتقر ببساطة، إلى الأساس السليم وإلى المصداقية: «لقد صدرت الأوامر للكومبيوتر. وهنا رأينا أوليفر ستون يعتزم الانتقال من أحراش فيتنام إلى أحراش وول ستريت، وسوف يحتاج إلى سيناريو. وبعد ثلاثمائة مليون جزء من الثانية أو نحو ذلك، جاء الكومبيوتر بقصة. واذا كان هناك انسان يشرف على نظام الكومبيوتر لكان قد طرح العديد من الأسئلة مثل: هل يمكن أن يذهب شاب مبتدئ فى وول ستريت، مهما كانت سذاجته، إلى جوردون جيكو بمثل هذه المعلومات التافهة التى حصل عليها من قمامة الوثائق العامة؟ وهل يختار جيكو للتبنى ولدا يفقد أعصابه وينفجر فى سورة غضب، عندما يطلب منه لأول مرة القيام بعمل غير مشروع إلى حد ما، وهو ولد يعتمد على شبكة علاقات متدنية، ومن اجل أن يحصل على ما يريده جيكو من معلومات، يذهب وينتحل صفة عامل نظافة فى الليل ويقوم بالسطو على مكاتب شركة متخصصة فى تصفية الشركات والاستيلاء عليها؟ ومع وجود آلاف من الوسطاء الشباب فى وول ستريت، ألم يجد جيكو شخصا يمكنه الاعتماد عليه غير ذلك المغفل؟».

ووجد نقاد آخرون أن الخط الروائى فج ومتعثر. ولاحظ جون باورز (فى لوس انجلييس ويكلى - ٢٥ ديسمبر ١٩٨٧) «أنه لاشك فى سذاجة المضمون .. هنا نجد أن بد فوكس ليس إلا مجرد لوحة يلعب عليها جيكو ووالد بد الشطرنج فى مباراة للاستحواذ على روحه. أن البناء النفس المتدنى في«وول ستريت» مخيب للآمال، لكنه ليس مفاجئا، فأوليفر ستون على أى حال، ليس إلا أحد مخرجي السينما الرخيصة، وربما لا تنفصل مبالغاته الفجة عن حياته الشخصية الملتهبة. ويشبه فيلم «وول ستريت» أفلام سام فوللر وجيم

ثومبسون فى تقنياته: فمن علامات فرط سذاجة حواره أن يتساءل بطله بصوت عال: «من أنا؟»، ويبالغ ستون فى استخدام حركة الكاميرا السريعة (يستخدم ستون حتى حركات «البان **Pan**» فى تصوير محادثة تدور داخل مصعد)، كما يكشف عن جهل مثير للعجب بدور المرأة (إحالات ستون المعتادة الى العاهرات أو الطفيليات). ان ستون مفتون بسلوكين اثنين فقط فى الحياة: الجنون الليبيدى المكتسب، والنزاهة الكامنة. هذه المشاعر غير المتحققة، هى التى تغذى أعماله. انه يغطى على كل المشاكل الحقيقية فى الواقع، بتركيزه الشديد فى وول ستريت على الأزمة الشخصية الأخلاقية لبد فوكس».

ويرى ديفيد ادلستين (فى «صوت القرية» بتاريخ ١٥ ديسمبر ١٩٨٧) أن الفيلم مرواغ ويتجنب القضايا الحقيقية: «يريد ستون أن يجمع بين النقيضين، أن يكون الفتى مخادعا وأيضا بريئا. ونظرة ستون الأخلاقية هى نظرة مراوغة، فتآمر بد لانتزاع شركة الطيران التى يعمل فيها والده من جيكو، يطرح تساؤلات مثل: ماذا سيحدث لكل المستثمرين الصغار الذين طردوا بعد استيلاء السمكة الكبيرة (جيكو) على الشركة؟ الحقيقة، أن ستون يصور الحكاية بأسرها بطريقة غير مقنعة. أن الصراع على الروح الأمريكية لا يتجسد فى مجرد صراع بين آباء سود وآباء بيض، بل فى الصراع بين آباء رماديين، جهلة انانيين. وربما اذا كان لدينا زعماء روحيون على شاكلة مارتن شين يقولون: «افعل الشئ الصواب»، ولا يقولون «افعل ما يجعلك غنيا ومرتاحا حتى يحترمك الناس أكثر»، اذن لأصبح الاختيار سهلا جدا. ان «وول ستريت» قمامة يسارية، لكن على أى حال، من الممكن التخلص منها».

وعلى نحو مشابه، رأى محرر مجلة فارايتى (٩ ديسمبر ١٩٨٧) أن الفيلم وعظى وثقيل: «تبدو مشاهدة فيلم أوليفر ستون «وول ستريت» مثل قراءة تقارير الصحف المالية عن صعود وهبوط رجال البورصة من نوعية ايفان بويسكي. والمشكلة الأساسية فى هذه الطبعة السينمائية، أنها فى معظمها، تعيد رواية ما ينتج عن التلاعب فى البورصة، وهى فى ذلك، أقرب إلى الدراما التسجيلية منها إلى الدراما، الأمر الذى يقلل من خطورة العواقب الانسانية المترتبة على أشياء مثل الاستيلاء على شركة طيران وموظفيها. ويأتى مارتن شين كضمان فى لعبة مايكل دوجلاس، ولكن يصعب التعاطف معه لأنه لا يبدى ندمه، إلا بعد أن يخدعه دوجلاس ويغير قواعد اللعبة».

ورأى ناقد فرنسى أن الفيلم يؤيد الجشع والقسوة: «أنّ ستون مشوش فى أعماقه: *فهل الخطأ فى النظام نفسه أم فى اساءة استخدام النظام؟* فأوليفر ستون يتظاهر بأنه اخلاقى، ولكنه فى افضل الاحوال دارويني، فكل ما يهمه بالفعل هو البقاء».

وأخيرا، كتب جيفرى مادريك (فى نيويورك تايمز، ١٧ يناير ١٩٨٨) يقول لا إن علاقة للفيلم بالمشاكل الحقيقية ولا بالشخصيات الحقيقية فى وول ستريت: «ان ما يتجاهله الفيلم هو ذلك الطابع العادى الذى يميز كل شئ.. العادية المفرطة التى تحكم كل دوافع الرجال، والتفاهة التى تتصف بها أخطاؤهم. فجوردون جيكو مثلا، لا يتنازل عن طموحاته فى الصعود الاجتماعى، فهذا كله عادى للغاية. لكن الفيلم لا يعير أى اهتمام للاحساس بانعدام الأمان الشخصى الذى قد يكون الدافع وراء ذلك اللهاث نحو تحقيق المال. لم يسبق أن التقيت، أو عرفت، أى متخصص فى الاستيلاء على الشركات، يملك التحكم التام فى مشاعره كما يفعل جيكو. البعض يخفى احساسه بالقلق جيدا، لكن ما يبذله من جهد يبدو واضحا. ولا أحد يستعرض خشونته وتفوقه الذكورى وسخريته الفظة كما يفعل جوردون جيكو، فالخوف من الفشل يبدو أكثر وضوحا بكثير عند أولئك الرجال، من الايمان بالنجاح.

«أن جيكو فى كلمته التى تمجد الجشع، والمقتبسة من خطبة لبويسكى، يبدو واثقا تماما من نفسه، فى حين لم يكن بويسكى كذلك. ولكى يكون الفيلم جيدا، كان يجب أن يصور سخف الفكرة لا مجرد التدليل على الطبيعة الشيطانية للشخصية».

«ويهمل فيلم «وول ستريت» تصوير الأرضية الواسعة لما يمكن أن نطلق عليه «المعلومات الداخلية الهشة».. المكالمات الهاتفية عبر التليفون من موظف بنكى إلى آخر، ومن وسيط مضاربات إلى وسيط آخر، وهى التى توضح مسار الصفقات، وآليات المضاربة، وهى التى تكشف كيف يستخدم شخص ما فى الداخل المعلومات التى يعرفها ويوظفها فى مضارباته. لقد كُرست تفاهة وول ستريت من أجل كسب المال. وكان المسار العادى للأحداث الذى انتج المخالفات القانونية واستضاف غيلان السيطرة على الشركات، هو تحديدا المحرك الأول لتاريخ وول ستريت لأكثر من عقد من الزمان».

وبعد عرض خاص للفيلم على مجموعة من رجال الأعمال والمستثمرين الحقيقيين، سجلت جيرالدين فابريكانت (نيويورك تايمز ـ ١٠ ديسمبر ١٩٨٧) ردود الفعل التى تراوحت من «لقد نجح الفيلم فى تصوير أجواء غرف المضاربات. لقد حاولوا عرض صورة للجانب المهيمن على الصفقات فى وول ستريت وقد نجحوا».. إلى: «أنه مجرد تصوير دقيق لزقاق صغير نسبيا من أزقة وول ستريت».. إلى «لقد عرض الفيلم بوضوح الدوافع الحقيقية. يتظاهر الناس بالقيام بعمل نبيل، بتدبير رأس المال لدعم الاقتصاد الأمريكى، ولكن ما يحدث فى وول ستريت يحدث من أجل المكاسب».. إلى «كيف يمكن أن تتضرر صورة وول ستريت بعد اليوم».

وفى تعليقه على الفيلم بعد بدء عرضه فى الولايات المتحدة تحدث أوليفر ستون عن أسباب انجاز الفيلم فى فترة قصيرة:

«لقد أعجبنى الموضوع لأنه أقل تفصيلا من «الفصيلة» و«السلفادور». هناك الكثير جدا الذى يمكن قوله عن رجال البورصة. اننى لا أريد أن أجلس بلا عمل فى انتظار أن أصنع تحفة سينمائية، فهذا كفيل بدفعى إلى الجنون، وأفضل أن أصنع فيلما سريعا يعبر عن القضايا التى تشغلنى وليحصل غيرى على المجد السينمائي. وأنا مستعد لمواجهة الفشل. اننى لا أتوقع أن يلقى الفيلم صدى نقديا ويحقق نجاحا تجاريا كما حقق فيلم «الفصيلة». لقد كنت دائما أجد نفسى فى الأفلام التى تدهش الناس. ومن المدهش أن أصبح فى مقدمة السباق فجأة بفيلم «وول ستريت». أفضّل أن أكون حصانا أسود. فالنجاح قد يضر العملية الابداعية اذا ما انشغل المرء به كثيرا. فعلى المرء أن يزن صورته بنفسه بدلا من احناء رأسه مثل كلب وديع، والاكتفاء برواية قصة جيدة وتجنب التعبير عن ذاته».

وفى معرض تعليقه على المضمون السياسى للفيلم قال ستون: «انه يحلل النسيج الطبقى الذى لا نراه كثيرا فى أفلام التيار العريض.. أنه فيلم عن الجشع، وعن اكثر الناس أنانية وثراء. أعتقد أن الفيلم فى أفضل الأحوال، أقرب الى نوعية فيلم «شبكة التليفزيون».

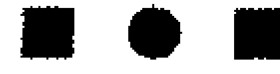
وردا على سؤال يتعلق بوجهة نظره فى مضمون الفيلم قال ستون: «أعتقد أن محلات ماكدونالد شئ جيد بالنسبة للعالم.. هذا رأيي. ان الوطنية والقومية هى أكثر الأفكار ضررا فى العالم. لقد تسببت هذه الافكار فى مزيد من الحروب والمجاعات والموت والدمار.. دمار الروح ودمار الحياة.

الانسانية. وأفضل وسيلة لمنع الحروب والعيش فى سلام، هو تحقيق الرفاهية لأكبر عدد ممكن من الناس فى العالم. وعندما تنتشر محلات ماكدونالد فى ارجاء العالم يصبح الطعام أرخص ومتاحا أكثر لعدد أكبر من البشر... ان «باكس أمريكانا» بالنسبة لى هى علامة الدولار. انها تعمل. ربما لا تكون جذابة، وربما ليس من اللائق أن ترى رجال الأعمال الأمريكيين يجوبون العالم فى ملابسهم التقليدية، يحتسون الويسكى. ولكن ما يقومون به له وجاهته».

ورغم أننى أفضل ترك التعليق الأخير عادة لأوليفر ستون نفسه على كل أفلامه، فان ما يقوله عن عمل الشركات الأمريكية من أجل الصالح العام، هو شئ يفتقر تماما الى

الدقـة. فكمـا ذكـرت مـجلة «يو اس توداى» (بتـاريخ ٢٧ يونيـو ١٩٩٤) فـان الولايات المتحدة هى الأمـة التى تقف على رأس تهريب السـلاح فى العـالم، فـفى عـام ١٩٩٣، باعت الولايـات المتحدة مـعدات عـسكرية بأكثـر من ٣٦ مليار دولار.. أكـثـر من ثلاثة أرباعها، إلى حكومـات غير ديموقراطية. وشاركت قوات تلقت أسلحة أمريكيـة فى ٢٩ نزاعا من بين ٤٨ نزاعا عرقيا كان فى طريقه للظهور فى أرجاء العالم فى منتصف عام ١٩٩٣. هذه الأسلحة استخدمت ضد جنود أمريكيين فى بنما والعراق والصومال.

وعلى أى حـال فقد حقق «وول سـتريت» نجاحا نقديا وتجاريا، وحصل بطله مـايكل دوجلاس على جائزة الأوسكار لأحسن ممثل عام ١٩٨٧.



الفصل السادس

أحـــاديث الراديـــو

في عـام ١٩٨٤ عرض فنان في أوريجـون على ايريك بوجوسيـان فكرة أن يشـترك الاثنان مـعـا في تقديم عرض مسرحي مستمد من «أحـاديث الراديو»، اشـارة إلى تلك البرامج التي يقدمـهـا في الاذاعـات الأمـريكيـة، مـذيعـون يتناقـشـون على الهـواء مع المستمعين مباشرة. وأسفر الاتفاق عن مسرحية عرضت في نيويورك بالعنوان نفسه وحققت نجاحا كبيرا. واعتمدت المسرحية أساسا على ما ورد في كتاب «تكلم حتى الموت: حياة ومصرع آلان بيرج» لستيفن سينجولار، الذي يروى قصة آلان بيرج، مقدم أحد البرامج المعروفة بـ «أحاديث الصدمة»، اغتاله النازيون الجدد في ١٨ يونيو ١٩٨٤. كذلك جاءت الشخصية الرئيسية في المسرحية متأثرة بمذيعين أخريين هما هوارد شتيرن ومورتون داوني الصغير.

وقد كُلف أوليفر ستون فيما بعد، بالاشراف على تحويل المسرحية إلى سيناريو سينمائي. ولم يكن قد تحدد بعد مخرج لاخراج الفيلم، وطلب المنتج ادوارد برسمان من ستون، الذي سبق أن تعاون معه في بعض الأعمال، أن يراجع جهود بوجوسيان في كتابة السيناريو. وفي أول اجتماع بين ستون وبوجوسيان أدرك ستون أن الفيلم سينتهي في يده.

وتدور المسرحية حول مقدم برنامج من برامج أحاديث الصدمة، التي تسمح للمستمعين بمناقشة شتى الموضوعات بحرية مطلقة، والمأزق الذي وجد نفسه فيه بعد أن عرضت احدى الشركات نقل البرنامج الذي يذاع على الهواء، من الاذاعة المحلية التي تبثه، إلى إذاعات أخرى على مستوى الولايات المتحدة. وفي حديث معه، قال بوجوسيان عن شخصية بطله : «أنه شخص شديد الاهتمام بعمله. ولو لم يكن كذلك لما أصبح نجما اذاعيا. لكنه جعل هذا الاهتمام الحقيقي سلعة معروضة في المزاد العلني. كلما بيعت مرة بعد أخرى، أصبحت عملا روتينيا. لقد تحول صراخه وصياحه إلى فن، وأصبح يتاجر في عملة تدهورت قيمتها، لكن الجمهور ما يزال يقبل عليها، ويطلب المزيد منها.. حتى النهاية المريرة».

واتفق بوجوسيان مع ستون على أن المسرح يختلف تماما فى أساليبه عن السينما. يقول بوجوسيان: «الفيلم يجب أن يروى قصة وأن تتوفر له امكانات أكبر لتجسيدها. أما المسرحية

فتعتمد أساسا على الحضور المادى للممثلين. ومن جهة أخرى، يستطيع الفيلم أن يقترب أكثر من المسرحية، ومن أعماق الشخصيات».

كان بوجوسيان يعرف أنه يريد أن يحافظ على طبيعة الشخصية الرئيسية وعلى أزمتها. وقد ترك الباب مفتوحا لتطويرالموضوع مع امكانية ادخال شخصيات أخرى، وتحويل الحوار الذى يدور من حوار حول جوانب حياة الشخصية الرئيسية «بارى شامبلان» إلى مشاهد مرئية.

وظل بوجوسيان يعمل عدة أشهر، فى كتابة السيناريو تحت اشراف أوليفر ستون الذى قرر فى النهاية أن يخرج الفيلم بنفسه. ووقع خلاف شديد بينهما حول المخطوطة الثانية للسيناريو، وقضى ستون أسبوعًا يعيد كتابة السيناريو، ثم ناقش الاثنان ما أدخله ستون عليها من تعديلات. واقتضى الأمر قيامهما معا باجراء سلسلة من المقابلات مع الأشخاص الذين عرفهم ألان بيرج فى حياته، بمن فيهم أرملته، وتعاقدا مع مخرج برنامجه الاذاعى لكى يعمل مستشارا فنيا للفيلم.

واشترك الاثنان فى تطوير السيناريو وبنائه، وقدم كل منهما ما أفاد العمل من زاوية اهتمامه ومهاراته الخاصة. يقول بوجوسيان: «كان أوليفر يرى ضرورة التعرض للاهتمامات الاجتماعية لدى الشخصية الرئيسية .. أن أوليفر مذهل فى احساسه بالبناء الروائى للفيلم. أما أنا فقد كان اهتمامى منصبا على اللغة، بسبب ما لدى من خبرة فى مجال كتابة الحوار. كنت أركز على التفاصيل، بينما كان هو يولى اهتمامه بالشكل العام للفيلم. وفيما عدا ذلك من أمور، كنا نناقشها معا».

ويوافق ستون على ذلك، ويقول: «تعاملت مع سيناريو إريك كمادة خام، وقمت بصياغة أجزائه ومنحها شكلا فنيا ودمجها مع المادة الجديدة المقتبسة من كتاب سينجولار».

وفى اطار تحويل المسرحية إلى نص سينمائي، أضيف جانب من الحياة الشخصية للبطل، وجانب آخر عن شخصية زوجته، ومشهد «فلاش باك» طويل نرى فيه كيف بدأ حياته العملية كبائع للملابس، ثم كضيف فى برامج الصدمة الاذاعية، قبل أن يصبح مذيعا يتحاور على الهواء مع المستمعين، وتأثير هذا التحول على حياته. وأضفنا أيضا

بعض الشخصيات الجديدة لأناس يتصلون تليفونيا بالبطل ويشاركون فى برنامجه ، بعض هذه الشخصيات من ابتكار بوجوسيان، والبعض الآخر مستمد من شخصيات حقيقية منها شخصية رجل من النازيين الجدد، وسفاح ارتكب جرائم اغتصاب عدة. ويعتمد المشهد الذى نرى فيه البطل يحضر احدى المناسبات الرياضية والجمهور يصدر صيحات استهجان ضده، على تجربة حقيقية تعرض لها ألان بيرج فى حياته. لكن اغتيال بيرج جاء نتيجة مؤامرة محكمة، وليس كما نراه فى الفيلم يقتل على يدى شخص مختل عقليا بطريقة تعيد إلى الذاكرة قتل جون لينون. ويعلق بوجوسيان على ذلك بقوله: «أردت أن يشعر المشاهدون أن شخصا ما سوف يعتدى على البطل، دون أن نعرف من هو. ولكن شخصا يقوم بمثل ما يقوم به باري شامبلان، كان لابد أن يقع له ما وقع».

اشتركت فى انتاج الفيلم المجموعة نفسها التى اشتركت فى انتاج فيلم «وول ستريت»: المنتج ادوارد برسمان، ومساعد المنتج أ. كيتمان، وكان برسمان هو الذى اشترى حقوق الكتابين اللذين اعد عنهما الفيلم، ودخلت شركة سينى بلكس أوديون، طرفا فى الانتاج فى مرحلة تالية، وبلغت ميزانية الفيلم ثلاثة ملايين ونصف مليون دولار. ومن البداية، كان برسمان متحمسا لقيام بوجوسيان بدور بارى شامبلان. وقد صرح فيما بعد بقوله: «كان التزامي تجاه اريك، ككاتب وممثل، وراء اهتمامي بالمشروع.. وكنت أرغب ان يقوم اريك بالدور الرئيسي». وقد شعر واحد على الأقل من رجال الاعلام بالرضا التام عن قيام بوجوسيان بالدور، فقد رأى أنه يمتلك كل مواهب الاذاعى الممتاز، اليقظة والتلقائية والحضور والقدرة على الاستفزاز، اضافة الى ما يتمتع به من صوت عميق كلاسيكى مدهش، يجيد التحكم فيه، كما فى محاكاته الساخرة للأشخاص الذين يحادثونه. وشارك بالتمثيل فى الفيلم جون ماكنيللى وإلين جرين واليك بالدوين وليزلى هوب ومايكل وينكوت وجون بانكو.

واستغرقت كتابة السيناريو ثلاثة أشهر، شرع ستون بعدها على الفور فى تصوير الفيلم، فقد كان قد حدد بالفعل موعدا لبدء تصوير فيلمه التالى عن كتاب رون كوفيك «مواليد الرابع من يوليو». واذا سار كل شئ على ما يرام، يمكنه الانتهاء من اخراج هذا الفيلم قبل أن يحل موعد تصوير فيلمه التالي. وقد بدأ تصوير «أحاديث الراديو» فى ابريل ١٩٨٨، فى دالاس.

وقام مصمم الانتاج برونو روبيو (الذى عمل مصمما للديكور فى فيلم «الفصيلة») بتحويل مخزن كبير فى دالاس إلى محطة اذاعة. وراجع بيل أبوت، صاحب الخبرة

الطويلة فى العمل الاذاعي، كل سطر فى السيناريو، لتصحيح أى أخطاء تتعلق بطريقة المذيعين المحترفين فى أداء عملهم، والطريقة التى يتخاطبون بها مع بعضهم البعض، وكيفية تعاملهم مع المشاكل الطارئة، وغير ذلك.

وبغرض تلافى الجمود فى الفيلم، تقرر، نقيضا للواقع، أن يضع البطل سماعات على أذنيه حتى يمكنه الوقوف والتحرك فى الاستديو أثناء اذاعة البرنامج. أما كل ما يتعلق بالأصوات المميزة التى نسمعها ضمن البرنامج الاذاعي، مثل الاعلان عن البرامج القادمة والأحوال الجوية والاعلانات التجارية وما إلى ذلك، فقد استيعن فى اعدادها بأصوات اذاعية معروفة فى دالاس، وأعدت شركة صوتيات فى دالاس اللحن الموسيقى المميز للبرنامج. وكانت بعض الاعلانات التى ابتكرها ستون مضحكة، واستخدمت كغطاء للدراما، وكانت عن سلع حقيقية تلقى اهتماما من الناس فى المنطقة.

واستخدمت معدات تصوير متقدمة لتصوير بعض اللقطات المعقدة، فقد اقتضى الأمر فى أحد المشاهد ربط بوجوسيان إلى العربة التى تحمل الكاميرا، بينما يصل هو إلى ذروة التعبير عن مشاعره، ملتصقا بالمعدات المتحركة بحيث تتضاءل الخلفية ببطء من ورائه وتظلم تدريجيا فى حين يبقى هو ثابتا.

ويتذكر بوجوسيان الأسابيع الأربعة التى استغرقها تصوير الفيلم على النحو التالي: « أتذكر الارهاق الشديد الناتج عن ساعات التصوير المتواصلة، لدرجة أننى أصبحت لا أستطيع أن أنهض من فراشى يوم الأحد... أن الممثل الذى يؤدى دورا قويا فى فيلم لأوليفر ستون، يكون فى أفضل حالاته. لقد تأملت تجربته فى العمل مع ممثلين آخرين، وقلت لنفسى إننى سأفعل أى شئ يطلبه مني. وأهم ما أذكره عن أسلوبه فى العمل ما قاله لى فى البداية: لا تسألنى بعد انتهاء اللقطة كيف كان أداؤك. فاذا لم أقل شيئا، فهذا يعنى أن أداءك جيد».

ولكن فى مرحلة ما، انتحى ستون ببوجوسيان جانبا وقال له: لقد شاهدت النتائج الأولية للتصوير ووجدت أن الفيلم غير متماسك. وهنا حل الخوف عند بوجوسيان محل الارهاق، لكن هذا لم يثنه عن عزمه وقال لنفسه: «ربما كان ستون غير مقتنع بهذا الفيلم، ولكنى مقتنع به». وبعد شهور أدرك بوجوسيان أنه كان ضحية لتقلبات ستون النفسية.

الفيلـــم

لقطات طويلة لمدينة دالاس فى الليل، غارقة فى الأضواء. قمم أبراجها التجارية وعماراتها السكنية الضخمة ترتفع الى عنان السماء. صوت ناعم يذيع الأحوال الجوية ثم يعلن حلول موعد برنامج «حديث الليل» الذى يقدمه بارى شامبلان.

شامبلان رجل نحيف فى الثلاثينات من عمره، ذو وجه حاد وعينان واسعتان وفم دقيق، لديه حس ساخر لكن سلوكه يشى بنوع من الضعف. يعمل شامبلان فى استديو اذاعى حديث خافت الأضواء، وحيدا يفصله جدار زجاجى سميك عن مهندس الصوت كثيف اللحية، ومخرجة البرنامج.

شامبلان: «الخبر السيئ أن ثلاثة من كل أربعة فى هذا البلد، يفضلون مشاهدة التليفزيون على ممارسة الجنس مع أزواجهم أو زوجاتهم. والخبر الثانى السيئ، أن مجموعة من الأطفال لا يملكون المال لشراء المخدرات، طعنوا امرأة عجوز فى الثمانين من عمرها فى رقبتها. ان بلدا أصبحت الثقافة فيه تتمثل فى الصور والأفلام المثيرة العارية، وأصبحت الأخلاق هى الانتفاع، والنزاهة هى الكذب، هذا البلد يواجه مشكلة كبرى. أيها الناس.. لقد وصل العفن فى هذا البلد إلى النخاع.. قولوا لى ما العمل والحال كذلك!».

تعليقات المستمعين عبر التليفون: يتكلم أولا رجل مخنث يقول إنه يدخر المال لاجراء عملية جراحية للتحول إلى أنثى (يقطع شامبلان المكالمة).. رجل يزعم أن مشاكل أمريكا تنبع من استغلال العالم الثالث لها (يقطع المكالمة)، امرأة شابة تدعى ديبى تقول إنها لا تفعل شيئا (باري: أنت اذن فى انتظار من يرعاك. ثم يقطع). نرى كيف يختار بارى الذين يتحدث إليهم. مدير المحطة ومسؤول آخر يراقبان ما يقوم به عبر نافذة الاستديو الزجاجية.

مكالمات المستمعين: لا يجب أن تزود الحكومة الناس بالابر (باري: برنامج القضاء على المخدرات أكذوبة، فليرفع الحظر القانونى على تداول المخدرات، التدخين هو القاتل الأكبر، والفائدة تعود إلى المجرمين والسياسيين).

مدير الاستديو يقدم إلى شامبلان نائب رئيس شركة «مترو ويف» فى شيكاغو. أنهم يريدون بث برنامجه على مستوى أمريكا كلها.

بارى يقول للمستمعين: «لقد طلبوا منى التخفيف من حدة لسانى. وقلت لهم إن عليهم التعايش مع ذلك، الاثنين القادم سنبدأ البث على مستوى الولايات المتحدة كلها. أتمنى أن يكون لديكم ما تقولونه.. فأنا أعرف أنه سيكون عندى ما أقوله».

مستمع: لماذا تتكلم دائما عن المخدرات واللصوص والشواذ جنسيا واليهود.. هل أنت يهودى حقا؟ من هم الذين يقفون وراء هذا البرنامج، ومن الذى يموله؟ شامبلان يقول إنه زار أحد معسكرات الاعتقال النازية، والتقط نجمة صغيرة (يقصد نجمة صفراء من تلك التى كان النازيون يفرضون على اليهود تعليقها على صدورهم - المترجم) وظل ممسكا بها لكى تزوده بالشجاعة (نراه يمسك فنجان قهوة)، حتى يستطيع مواجهة الجبناء الذين يحاولون الحط من شأنه.

مستمع آخر يدعى «كنت»، فى التاسعة عشرة من عمره، يروى بصوت مخدر كيف ذهب مع صديقته إلى حفل، وتعاطيا المخدرات وتناولا الكثير من الخمر، وكيف أن صديقته لا تستطيع النهوض من الفراش حاليا. يعرض بارى الاتصال بطبيب، لكن مهندس الصوت يقطع المكالمة (يعلق باري: انه مزيف). يقول بغضب لمهندس الصوت والمخرجة: اعطونى شيئا أستطيع أن أعمل معه!

بارى يقتحم مكتب المدير حانقا ويهاجم الادارة. انه يشكو من وجود المندوب الغريب لشركة شيكاغو التى اشترت حقوق بث البرنامج على نطاق واسع.

فى الخارج. يقول مهندس الصوت للمخرجة: «اما أن تعتادى عليه أو تتركى العمل. هذا ما فعلته زوجته واثنان من المخرجين الذين عملا معه قبلك».

مستمع معاق لطيف يردد الكليشيهات التقليدية (بارى يجاريه ثم يتخلص منه بلباقة: يجب أن أعدو.. أعرف أنك لا تستطيع !). رجل أسود معتز بنفسه يدافع عن اليهود (بارى يسخر منه: اننى أحب السود.. أعتقد أن كل شخص يجب أن يمتلك واحدا منهم!).. ديبى الباكية تتصل، انها خائفة من كل شئ. بارى ينهى البرنامج بعد أن يقدم المذيع التالى وهو متخصص فى علم النفس. نسمع اللحن المميز للبرنامج.

بارى ومخرجة برنامجه يحضران مباراة لكرة السلة. تقول له: «اذا تعاملت معك كمخرجة فانك تعاملنى كعشيقة، واذا عاملتك كعشيقة تعاملنى كزوجة».

بارى يقول لها: «أننا نعمل معا، وننام معا. هذا هو الاتفاق».

حامل أوتوجراف يوجه اهانة لباري. يتم تقديم بارى إلى الجمهور الموجود، لكن حشدا كبيرا من الجمهور يستقبله بصيحات الاستهزاء والاستهجان. يلوح بيده قائلا: «أنهم يحبوننى حقا»!

فى مسكنه، ترد زميلته المخرجة، وهى نصف نائمة، على التليفون. لقد تحدد له موعد مع ممثل شركة «مترو ويف» لوضع قواعد جديدة للبرنامج. يعلق قائلا: «إما أن أقدم العرض أو لا أقدمه».

باري يقابل زوجته السابقة (وهي متزوجة من رجل آخر حاليا) بعد أن طلب لقاءها لمناقشتها في المشاكل التي يواجهها البرنامج. تقول له: «أنفقت وقتا طويلا في الاهتمام بك. ولا أحد يهتم بي الآن. يجب أن تبدأ في الاهتمام بنفسك ».

فلاش باك: نرى باري وهو شاب، يعمل بائعا في محل لملابس الرجال. يتعرف على مذيع متقدم في العمر (يدعى جيف فيشر)، وسرعان ما يصبح ضيفا في الاستديو في البرنامج الساخن الذي يقدمه الرجل بعنوان «حديث البلدة». في احدى الحلقات يقول باري مخاطبا المستمعين: «حان وقت الاعتراف بأنني وجيف فيشر نحب بعضنا، ان أيدينا متشابكة الآن»: مستمع يشارك عبر التليفون في الحوار الساخن يعتقد أنهما من الزنوج الشواذ جنسيا. يرد عليه باري بقوله: «أتعرف كم ينفق الأمريكيون على شراء الدهانات التي تستخدم في حمامات الشمس.. لأنهم يريدون أن يشعروا بأنهم سود».

جيف فيشر يقول له غاضبا: عندما أقطع حديثك، يجب أن تتوقف تماما عن الحديث!

لكن مدير المحطة يطلب مقابلة باري ويعرض عليه العمل. وسرعان ما يبدأ باري تقديم برنامجه الخاص. ونراه وهو يدفع زوجته داخل دورة المياه التي يستخدمها الرجال. انه يريدها أن تصبح مخرجة البرنامج الذي يقدمه. يقول لها ببساطة: فليذهب زواجنا إلى الجحيم. يتصالحان، وعندما تعود من رحلة قصيرة، تجد باري يقيم حفلا ماجنا في المنزل، بحضور بعض الفتيات العاريات. تهجر المنزل.

عودة إلى الحاضر. في الاستديو. يعرف باري أنه تم تأجيل توسيع رقعة بث البرنامج . باري يقول لجمهوره: «سنواصل عملنا كالمعتاد.. هذا البرنامج مكرس لقول ما يجب أن يقال».

تعليقات من المستمعين: الهولوكوست أكذوبة استخدمها الصهاينة كما استخدموا عقدة الاحساس بالذنب للحصول على أموال دافعي الضرائب الأمريكيين. (باري يذكر اثنى عشر سببا للشعور بالخوف الاجتماعي: انها نظريتي المؤلمة في التاريخ.. القاء اللوم دائما على عاتق الآخر!). امرأة عجوز ليس لديها ما تقوله.. (وماذا عن القساوسة الشواذ جنسيا؟ والعادة السرية؟ باري يقطع الخط). الشاب مدمن المخدرات «كنت» يستفز باري.. يقول انه يرغب في الحضور إلى الاستديو لكي يتحدث على الهواء (باري يوافق بينما يعارض زملاؤه).

رئيس باري يقول: «هناك الكثير من التجاوزات فيما يحدث الليلة.. اذا كانوا يعتقدون أنك لست أهلا للثقة، فلا تهدم الصفقة. أنه عمل وهذا كل ما هنالك. أنه عمل لم تكن تعرف كيف تقوم به.

أنت تقطع الخط التليفوني في وجوه الناس.. هذا هو عملك. وأنت ناجح في هذا. لكنك تعمل معي، أنني رئيسك، فاذا هدمت الصفقة سأعيدك لكي تبيع الملابس. أنا سعيد بأنك تأخذ عملك بجدية، لكن يجب أن تعرف متى تتوقف».

اتصالات من المستمعين: سائق تاكسي يقول إن الشاب «كنت» يستحق الضرب. باري يعلق ساخرا منه ويقول إنه لاشك من النوع الذي يقوم بضرب ابنته وشقيقه وزوجته، مستخدما ألفاظا قبيحة في وصف هؤلاء. مستمع آخر يصف باري بأنه شخص أحمق خاسر (يقطع الخط). امرأة مشوشة تريد برامج من نوعية برنامج «لوسي» (تعليق باري: لم يبلغ أحد هذا الحد من الغباء).. رجل ارتكب جريمة الاغتصاب ثلاث مرات، يروي باهتياج كيف ارتكب جريمة جديدة (باري يعده بتقديم مساعدة طبية له.. يشير لزملائه بمتابعة مصدر المكالمة لكنهم يفشلون).

يصل مدمن المخدرات «كنت» إلى الاستديو، وهو فتى ذو شعر طويل أشقر، تكشف ابتسامته البلهاء عن أسنان مهشمة.

باري: «لقد أحضرنا كنت إلى منصة الحديث، لكي نلقي نظرة من الداخل على مستقبل أمريكا، فهو نموذج كلاسيكي للشباب الأمريكي، مفعم بالحيوية والثراء.. مدلل، غريب الأطوار، ومشوش.. هل أنت تحت تأثير المخدرات الآن أم أن هذه حالتك الطبيعية؟

«كنت» ينهض يحيي أصدقاءه الذين يستمعون. يكتشف باري أنه شخص بسيط التفكير، معجب بمغني الروك بروس سبرنجستين، وانه من نيو جيرسي، وله صديقة يقول انها خبيثة. كنت: «انك نجم محبوب.. ولديك هذه الفتاة الخبيثة (يشير إلى المخرجة). واذا كان عندك بعض المال وتتحلى بالهدوء، ستحصل على فتاة حسناء «موديل».. الثورة أمر مهم.. لقد شاهدت عرضا عن تليفزيون المستقبل الذي سيشاهده الناس، ويستطيعون أيضا التحاور معه واختيار ما يعرضه، وسوف يكون هذا كفيلا بالا تتوقف الثورة.. الحرية شئ مهم».

باري: «انك أبله ياكنت.. اذا كنت تمثل مستقبل هذا البلد فالمستقبل مظلم حقا». كنت يضحك ويقول: «أنت مضحك جدا ياباري.. أنت صاحب البرنامج»!

مكالمات: امرأة تقول انها تحب الاستماع إلى باري ولكنها لا تعرف السبب (باري: لأنك تشعرين بالتفوق على الآخرين!).. امرأة شابة تقول أنه شخص ذكي يستمتع بايذاء الآخرين لأنه يعاني من الشعور بالوحدة ولا يعرف كيف يحب (لا تعليق).

المخرجة تهمس: انه يتحطم.

مكالمات: رجل يكرر اخبار اليوم، مضيفا أنه لا يفهم شيئا (باري: كيف تدير قرص التليفون وأنت ترتدى قميص المجانين؟).

كنت ينفعل: «اشترى علبة أمواس حلاقة واقطع رسغيك القذرين أيها المغفل».. يخرج قطعة معدنية تصدر صوتا، يهجم عليه المساعدون يجذبونه خارج الاستديو.

مكالمة: امرأة تتحدث عن زوجها السابق (أنها زوجة بارى السابقة): أنا لا أزال أحبه، أريد أن أرعاه، وأرغب فى استعادة حياتى معه».

بارى يروى قصة كلب كان يمسك بعظمة، ثم نظر فرأى صورته منعكسة على صفحة الماء، فأخذ ينبح، ففقد العظمتين. «نساء من نوعك لا يشعرن أبدا بالسعادة.. زوجك السابق لا يريدك.. أنت امرأة محبطة جنسيا.. اذهبى واشترى عضوا صناعيا.. المرء يحصد ما زرعه».

مكالمة: صوت أجش مرير لرجل يقول لباري: «ستكون هناك تصفية حساب.. أنت المسؤول.. ستمزق السياط ظهرك .. وسيُشنق اليهود فى الشوارع.. سيأتى يوم».

بارى يتكلم الآن بصوت فيه رنة احساس بالرعب وغضب مدمر للذات، بينما يضيق الاستديو ويظلم: «أنا منافق.. أننى أطلب الصدق وامارس الكذب، أدين النظام بينما أحتضنه. أنا أريد المال والقوة والتألق الاجتماعي. أريد النجاح ولا أبالى بكم جميعا ولا بالعالم. من أنتم على أى حال؟ المستمعون.. انكم تتصلون بى لأنكم لا تستطيعون مواجهة حقيقة أنفسكم وما جنيتم.. نعم، العالم مكان فظيع.. لقد فقد الجميع عقولهم وأنتم تستمتعون بذلك.. أنتم مغرمون بالتفاصيل الدموية.. ومسكونون بالخوف.. وهنا يأتى دوري.. اننى أقودكم من أيديكم عبر الغابة المظلمة المليئة بأحقادكم وغضبكم ومهانتكم.. انكم تخشون أن تكون حياتكم قد تحولت إلى أداة تلهون بها.. لقد أصبحت وسائل التكنولوجيا فى متناول أيدينا، ولكن بدلا من أن يساهم هذا فى تطورنا فأننا نتدهور.. اننى أمقتكم جميعا.. فأنتم حثالة، لا عقول عندكم، ولا حول ولا قوة ولا بالله.. كل ما تؤمنون به هو أنا.. أنا لست خائفا. وسآتى إلى هنا كل ليلة.. اذهبوا.. كفوا عن الكلام.. أنتم مجموعة من الأقذار الذين يلهون بالتليفون.. إلى الجحيم!

مكالمات: أنت تهزل، اننى استمع اليك منذ سنوات (يقطع الاتصال).. أنا مهندس كهربائى (يقطع المكالمة).. لماذا تسمى الشواذ أناسا طبيعيين؟.. (يقطع المكالمة).. أنا فى البيت.. تعالى إلى.. سأنتظرك (صمت مطبق.. يستمر طوال الستة والثلاثين ثانية الأخيرة من البرنامج).

«أعتقد أننا ملتصقون ببعضنا البعض.. هذا باری شامبلان». يظهر اللحن المميز للبرنامج على شريط الصوت (أغنية «سيئ حتى النخاع»).

يقابله نائب رئيس الشبكة والمخرجة. يقول الرجل بلهجة وقورة: عظيم جدا. ويعلق رئيس باري: لقد أنهى البرنامج جيدا.. سيعود غدا.. انه يفعل دائما.

زوجته السابقة غادرت المكان. باری يقول إن أفضل ما يتذكر من أقوالها: «باری شامبلان مكان جيد للزيارة، لكنى لا أريد أن أعيش فيه».

يخرج من المبنى مع المخرجة قائلا إنه كبير فى السن بالنسبة لها، وإنه يخشى أساسا أن يسبب الملل للناس: «أخشى أن ينهض الجمهور ويغادر».

تقول هى له: «لا أعتقد أنك شخص سيئ كما تعتقد». يجيب: «بل أننى كذلك».

شامبلان يتجه إلى سيارته. رجل بدين فى منتصف العمر ذو أسنان مهشمة يستوقفه ويطلب منه التوقيع على الأوتوجراف، ثم يطلق عليه الرصاص عدة مرات. ينهار جسد باری مضرجا بالدماء.. ترتفع الكاميرا وتركز على هوائى الارسال. مزيد من اللقطات الليلية للعمارات السكنية العالية، ونسمع صوت مكالمة تليفونية أخيرة: «حياتى مختلفة.. إننى أفتقده.. لقد كان يعانى من مشاكل مع زوجته.. لماذا يكون مصيره هكذا؟ لقد كنت مغرمة بصوته.. والآن قضوا عليه.. لقد مات».

أصداء الفيلم

مرة أخرى، يتجاوز أوليفر ستون نفسه، ويصنع بطلا أكثر عزلة من أبطاله السابقين. وعلى العكس من بطل «وول ستريت» الوحيد، المندهش فى بؤرة مجتمع مدفوع بالمال، فان باری شمبلان هو فى الحقيقة شخص مقطوع الصلة مع كل جمهوره الكبير رغم دوره الاجتماعى الفريد فى عملية الاتصال. انه انسان فرد، يرى أن علاقات من هذا النوع يجب أن تنحصر فى اطار العدائية التى يقصد من ورائها تحقيق التسلية للمستمعين. وهو يستمع دائما إلى الناس.. الى الكثير من الناس، لكنه لا يستمع أبدا إلى صوت صديق. انه معدوم الأقارب، فقد تنكر لزوجته السابقة، وقطع صلته بزملاء العمل، وأصبحت أفكاره وانفعالاته مجرد وسيلة يستخدمها مع المستمعين، حتى يضمن استمرار العرض الذى يقدمه. وهو يصل إلى الذروة، كما يحدث لكل أبطال ستون، فى مونولوج هستيرى يمتزج فيه تدمير الذات مع تبريرها. واضافة إلى ذلك، يختلق الأكاذيب والأوهام (مثل حديثه عن نجمة معسكر الاعتقال)

لدعم موقفه. إنه يشبه بطل فيلم ستون الأول «نوبة مرضية»، وان كان من العاملين فى مجال التسلية. إنه معادل كابوسى لشخصية دكتور فرانكنشتين، يعذب نفسه وأعوانه والجمهور من أجل أن يصنع مخلوقه. وهو يصيح فى مساعديه :«لماذا لا يعطونى شيئا أعمل به؟». أما «مخلوقه» وهو «كنت»، فهو مثله أنانى ومخادع وسخيف وأحمق ومتهور وشرير، اذا ما جردناه من لحظات التعاطف الكاذب المفتعل.

ان رؤية «أحاديث الراديو» للمجتمع هى رؤية قاتمة، فنحن نرى ناطحات سحاب وأبراج سكنية عديدة، مضاءة، لكن لا أثر فيها لحياة باستثناء المكالمات التليفونية، ونرى فقط فريق برنامج الراديو، فالمجتمع مكان جعلته الطفرة التكنولوجية خاويا، تلاشت منه المشاعر الحقيقية للبشر الذين أصبحوا مجرد كائنات منعزلة ومبهمة، يعيشون حياة منغلقة ويخجلون من مواجهة أنفسهم. فياله من تقدم مزرى تعيس. فما هو المخرج اذن من هذا الوضع اليائس؟ البديل هو العزلة المزرية، المكبلة بالعنصر الاقتصادي. وتكشف الدراما الأزمة التى تهدد سلامتنا العقلية، فالحالات المتوسطة الحدة تشترى العلاج البطئ (السينما مثلا) بينما تحصل الحالات المختلة تماما التى تجنح الى الانتحار، بالكاد على فرصة للمشاركة التطوعية فى برامج الراديو الساخنة من هذا النوع. أما رؤساء البطل فيرون أن ما يؤديه هو مجرد «عمل»، وهو عمل يستغلونه لتحقيق أقصى المكاسب.

وقد لقى الفيلم استقبالا حماسيا من جانب كثير من النقاد. وأشار ديفيد دنبى بوجه خاص، إلى ما فيه من نقاط قوة ونقاط ضعف: «أن المشاحنات الكلامية المثيرة للأعصاب فى فيلم «حديث الراديو» هى بلا شك، من أفضل حالات التعبير عن البارانويا فى السينما. يبدأ بطل الفيلم بالقول: «هذا البلد يواجه مشكلة كبرى»، كما لو كان يمهد للافصاح عن شئ خطير. ولكن مادة برنامجه تعكس فى معظمها، مجرد كلام هجومى بذيء من النوع الذى نسمعه فى الحانات أو نقرأه فى صحف التابلويد، أى خليط من التعليقات العنصرية والجنسية الساخرة. والبطل رغم براعته فانه لا يفكر بل يتكلم، وكل ما يخرج من فمه هو كلام زائف لا معنى له. ان صوته،الساخر المريح، الذى يروج ويعلن، هو كل ما يملك. وهو على استعداد للتضحية بكل شئ من أجل الاحتفاظ بالقدرة على ابتكار التعليقات البذيئة، فهو يخشى أن يمله المستمعون. ان الانفعالات الجامحة هى كل بضاعته.

«ستون أستاذ فى خلق التوتر والنفور. و«أحاديث الراديو» رحلة مخيفة لعجلة الملاهى التى تتصاعد سرعتها، إلى أن تخرج فى النهاية عن القضبان. ومع ذلك، يبدو

الفيلم حائرا، فما الذى يراه ستون وبوجوسيان فى باري؟ هل يرونه بالفعل مجرد مجنون ومخادع من العاملين فى اعلام التسلية؟ أم أنه يؤدى - رغما عنه - دورا أكبر؟ يقوم باخراج السم من الجسد السياسى ويتجرعه هو، مضحيا بنفسه من أجل المختلين عقليا، أو انقاذا للسيكولوجيا الجماعية الأمريكية؟ انه يبدو أحيانا كما لو كان يقوم بالوظيفتين، أى أنه انتهازى مخادع، وفى الوقت نفسه، قديس أمريكى شديد المعاناة. ويتمتع ستون وبوجوسيان بجرأة كبيرة. فهما يثيران من القلق ما يكفى لدفع دبابة تزن عشرة أطنان إلى الشعور بالاكتئاب. ورغم ما فى فيلم «أحاديث الراديو» من اثارة، إلا أنه ليس فيلما ممتعا، فهو عمل مرهق جدا للمشاهدين بحيث لا يبقى فيه مكان للشعور بالمتعة».

ويقدم ج. هوبرمان تحليلا يستند إلى علم النفس المرضى للفيلم: «الفيلم يمتلك سرعة مذهلة - فتجربة مشاهدة «أحاديث الراديو»، مثل تجربة وقوع المرء فى قبضة رجل مخبول فى الشارع، يقوم بحركات مثيرة من حركات الدراويش. وتبدو مشاهد الممثل الواحد التى يقدمها بوجوسيان قريبة من مسرح السيكودراما. انه يمنحنا الانطباع بأنه مسكون بالشياطين، ويبدو بصوته الجهورى العميق، كما لو كان يمنع الشياطين الراقدة داخله من الانطلاق.. ويسعى بابتسامته التى تقوم بدور محام الشيطان، إلى استحضار الأرواح الضالة... وينتقل شامبلان من شخصية الى أخرى، متلاعبا بالمكالمات العدائية التى يتلقاها والتى تشمل التهديد بالقتل. وهو يجسد شخصية مخلوق ملوث من فترة الستينات، هيبى سابق ورجل إعلام حالي، يتظاهر بالقيام بما يقوم به تحقيقا للمتعة والمال، وربما كان فى ذلك نوع من الرثاء الذاتى على نحو ما. ويقدمه صناع الفيلم باعتباره تنويعة على «المسيح الضد» أو على الأقل، لينى بروس آخر. «انه يصرخ فى نهاية مونولوجه: «لقد أصبحت حياتكم وأصبح احساسكم بالرعب، وسيلتكم للتسلية.. سأقول لكم من أنتم، فلا خيار لي، انكم تخيفوني».

وقدم الناقد جوناثان روزنباوم تنويعة أخرى على نفس الرأي، ملاحظا أن شخصية شامبلان تقوم على عدة شخصيات حقيقية لمذيعين مختلفين. «انه ليس شخصية بقدر ما هو فكرة، والخطأ الأكبر للفيلم، وهو خطأ ضار وان لم يكن قاتلا، هو محاولة اقناعنا بالمعالم الخاصة لشخصيته (كما فى الفلاش باك الذى يتعرض لماضيه مثلا). ان مأزق الفيلم الأمريكى التقليدى يتجسد فى المفاضلة بين *التحليل النفسى الزائف*، أو التجنب التام للدوافع النفسية. أما صانعو هذا الفيلم فيحسب لهم أنهم رفضوا الركون *إلى التفسير السهل البسيط*. أن *مصدر الرعب فى الخطابات المعذبة التى تتضمنها*

رواية «مس لونلي هيرتس» لناثانيال ويست، وشخصيات روايته التالية «يوم الجراد»، يكمن في تصورها أن بعض المآسي الانسانية تستعصي على الحل بل وعلى الفهم. وفي «أحاديث الراديو» نشعر أحيانا برعب مشابه من المكالمات التلفيونية المتتالية أو من ردود البطل على أصحابها. وتتلخص الرسالة المقلقة للفيلم في التحذير من الوقوع في اغواء الأسلوب السادي المازوكي عند شامبلان، وهو ما يريدنا الفيلم أن نعايشه بشكل مباشر، وأن نشعر بمقدار ما ينتج عنه من قلق من على مسافة ذهنية مناسبة».

ويقدم الناقد أوين جليبرمان تحليلا جيدا لذلك الأسلوب السادي المازوكي: «يحكم شامبلان سيطرته على الموقف كشيطان يوسوس للمستمعين ويقودهم معه، عبر مستنقع الدوافع المحركة. ويبقى مفتاح جاذبيته كامنا في قدرته على التجاوب مع النغمة التي يرددها الذين يتصلون به هاتفيا. أنه يسعى إلى توريط هؤلاء الناس في المشاركة في خيالاته، ثم سحقهم بلسانه. لكن باري لا يحترم أصول اللعبة، وهذا سبب من أسباب جاذبيته، فهو يقطع المكالمات التي لا تعجبه بارادته، ليس فقط لكي يستمر العرض، بل لكي يستعرض مظاهر سلطته. انه بمثابة كشاف ضوء لهواجس المستمعين. والفيلم بأكمله، استعراض للزيف، وكشف لاغواء الحميمية الذي يكمن في أحاديث الراديو.

«بوجوسيان ممثل ساخر ومتألق ودقيق، لكنه يندفع إلى الضغط على الجانب الأكثر جدارة بالنقد عند الناس في استعراضاته الاذاعية. هذا فيلم مثير حقا، ولكن ثقافة الاعلام السطحي السائد مثيرة أيضا، في انفعالاتها ومبالغاتها التي هي في جانب منها استعراضية مسلية، وفي جانب آخر، انعكاس للبراءة الأمريكية الخالصة. ينجح «أحاديث الراديو» أساسا في تحقيق ما أراد فيلم «الصعاليك» تحقيقه.. فهو عن هيبي أصبح صعلوكا ناجحا. لكن دمار باري يأتي بفعل قوة لا يملك هو التحكم فيها، لكنها قد تكون أيضاً نتاجا له (وهي كذلك على المستوى الروحي). وتقوم كل صياغة أحاديث الراديو البذيئة (والتليفزيون) على نوع من احتقار أبوكاليبسي للذات عند كل من الجمهور والمذيع، فمونولوج باري الطويل أشبه ما يكون برسالة كراهية موجهة لعالم نستطيع التعرف على الفور على جوانب أخرى بشعة فيه».

أما الكاتب والمنظّر السينمائي اليساري روبين وود، فيرى في «القاموس الدولي للأفلام والمخرجين» أن «أحاديث الراديو» أكثر أفلام ستون نجاحا حتى وقت ظهوره: «نستطيع أن نحسب لستون ابتكاره لشخصيات أكثر قوة وتماسكا وطموحا من شخصية باري شامبلان، ولكن رغم ذلك، فقد استطاع ستون هنا أن يعثر على أفضل معادل لشخصيته، أو لمأزقه الشخصي. ان غضب شامبلان الذي يتصاعد الى حد

الهستيريا، هو ترديد للنغمة السائدة فى معظم أعمال ستون، وهذه النغمة تتوافق مع أحد مصادره الأساسية، أى الاحباط الناتج عن شعوره بأن لا أحد يستمع أو يفهم، بل ولا أحد يريد أن يفهم. هناك احساس كامل بمخاطبة أناس فرض عليهم البقاء فى حالة من الالتباس من جانب نظام بالغ القوة وشديد الاقناع، حتى أن غسيل المخ المنظم لا يستطيع تخليصهم من هذه الحالة».

ومع ذلك، تظل فرضيات روبين وود مفتقرة إلى التفاصيل.

وأخيرا، يرى ناقد مجلة «فارايتي» أن «أحاديث الراديو» يلاقى اعجاب «جمهور السينما «الجاد» من المستوى الرفيع الذى يهتم بأفلام ستون وبالمواضيع التى تطرحها، ولكن ربما يستطيع الفيلم الوصول إلى حلقة أكبر من الجمهور».

لكن عددا من النقاد أبدوا استياءهم من «أحاديث الراديو». فقد هاجم فنسنت كانبى - ناقد جريدة «نيويورك تايمز» - الفيلم، وبدأ مقاله بالمقارنة بينه وبين المسرحية: «أدى التعامل مع فيلم «أحاديث الراديو» باعتباره رؤية مكثفة للثقافة الأمريكية، فى حين أنه ليس دراميا بقدر ما يجسد شريحة صغيرة من طرائف الحياة، أدى الى افلات الخيوط من أيدى المخرج والكاتب، فسقط فيلم بدأ بداية مقنعة. ويكرر بوجوسيان هنا أداءه المسرحى لشخصية بارى شامبلان بحيوية كبيرة ولكن من دون اشباع. غير أن أداءه يتعرض للتشويش المستمر بسبب الاضافات المقحمة على ذلك السيناريو البشع مع ظهور شخصية زوجته، ثم مع سلسلة من مشاهد «الفلاش باك» المقحمة التى كتبت لشرح بدايته العملية وما حدث فى زواجه، وهو ما يهبط بايقاع الفيلم إلى الصفر. انه مثال نموذجى على فشل اعداد فيلم عن مسرحية، فى سياق درامى فارغ وحركات بلهاء للكاميرا. ومع ذلك يبقى كثير من كلمات بوجوسيان فى السيناريو، ولكن بعد أن أفرغت من عدميتها. وهى تبدو أيضًا متناقضة مع النسق العام للبناء الدرامى الجديد».

وعلى النهج نفسه، جاء رأى ريتشارد كورليس ناقد مجلة «تايم»: «كان هناك منطق للمسرحية: لقد أصبح الألم فى أمريكا عرضا من عروض التسلية، وأصبحت قضايا الحياة والموت نوعا من الموضة، وحتى أكثر أصحاب المكالمات التليفونية الليلية احباطا، يبحثون عن التسلية الرخيصة وليس عن الخلاص. ولكن ستون يريد أكثر من ذلك. ولذا كان عليه أن يخترع تراجيديا تناسب هواه. فهو ينتقل بشخصية بارى من كليفلاند إلى دالاس، مستوحيا مصرع مذيع الراديو ألان بيرج. وتقترب لقطات ستون كثيرا من وجه بوجوسيان كما لو كانت صورا مكبرة للعقل الأمريكى، وهو يجعل الممثل يصرخ فى

الميكروفون. وأخيرا، يصبح الاثنان (ستون وبوجوسيان)، مثل جمهور بارى شامبلان، صخبا بدون منطق، يلوحان بنظريات المؤامرة فى ثغاء الليل. أنها سينما رديئة».

ويتعرض ستانلى كوفمان إلى عيوب الفيلم: «يبدو موضوع الفيلم أكبر من قدرة صانعيه.. فالرغبة الجامحة عند الذين يشاركون تليفونيا فى البرنامج فى توجيه الاهانات إلى رجل مشهور يعمل فى الراديو.. هذه الرغبة الجامحة تصل فى تصاعدها إلى درجة أن تدفع ذلك الرجل الجالس فى الاستديو إلى الاحساس بأنه المسؤول المقدس عن شفائهم. فستون يفضل المواضيع الكبيرة، لكنه يضل هنا الطريق تماما، فأساس الموضوع هو مقدم العرض الاذاعى نفسه، لا ما يقدمه أو خصومه».

ويرى الناقد اليسارى ريتشارد بورتون (فى مجلة سينياست، العدد الثانى ١٩٨٩) أنه تم التعامل مع شخصية بارى شامبلان باعتبارها معادلا لشخصية لينى بروس، ولكن اذا كان أسلوب بروس المحسوب جيدا كنوع من أنواع الفكاهة الداعرة محظورا فى وقته، وبات ينظر اليه حاليا على نطاق واسع باعتباره هجوما أخلاقيا ضد النفاق الأمريكي، فان هجوم شامبلان الكاسح، البالغ الاستهتار، على مفاهيم جمهوره، هو أحد العناصر الضرورية التى تتطلبها الاحتكارات من أجل جذب أكبر عدد من الجمهور وتحقيق أرباح كبيرة. أما جرأة شامبلان الواضحة فانها ببساطة، مسألة عمل روتيني، فهو على أتم استعداد، وبشكل عدمي، لأن يقول أى شئ يكفل له تحقيق الصدمة عند المستمعين. لقد تحول تمرد بروس الجرئ الجارح إلى امتثال ناعم ولاذع فقط من السطح.

«يقدم كل من المسرحية والفيلم شامبلان كهيبى سابق يتحول إلى اللامبالاة الكلبية، ونراه فى المسرح والفيلم، فى مواجهة مع مراهق نصف مختل عقليا يدعى «كنت»، وهى مواجهة تكشف رسالة الفيلم الاساسية. فولع كنت بموسيقى الروك الصاخبة وادمانه الشعارات الفارغة، وفضلا عن هذا كله اعجابه الشديد ببارى شامبلان، يستخدم لتوجيه الاتهام لجيل مستسلم لاعلام صاخب مثير، شريطة أن يستثنى «أحاديث الراديو» نفسه من التوجه الثقافى العام الذى يحول السياسة إلى «شريط فيديو واحد لموسيقى الروك»... ويتناقض الشكل الجمالى شبه المرضى لفن الأداء، تناقضا صارخا مع الطابع الليبرالى للفيلم وأسلوب الدراما التسجيلية المسيطر عليه. والنتيجة أننا أمام فيلم مضلل وغير مقنع فى الكثير من أجزائه».

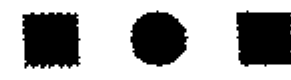
وتخلص مناظرة جامعية لهذا النوع من برامج الاذاعة والتليفزيون قدمها البروفيسور فرانك توماسولو، إلى النتيجة نفسها. فالبروفيسور توماسولو يقول:

تفترض صياغة هذا النوع من برامج الأحاديث أن من الممكن حل المشاكل بمجرد الكلام عنها، كنوع من العلاج الجماعى على مستوى الأمة، وأن الحل الوحيد للأزمة الراهنة الدائمة للرأسمالية يكمن فى الحديث عنها. وهو ما يغذى الاحساس باللامبالاة والانكفاء على الذات. فهنا تتحول الأزمة إلى «أزمة نرجسية». وكما يقول اريك سيفاريد فان «أكبر الصناعات فى أمريكا ليست صناعة الصلب ولا السيارات ولا التليفزيون، بل تصنيع وتهذيب وتوزيع القلق النفسي». وعلى نحو ما، تجسد شخصية بارى شامبلان هذه الفكرة رغم عدم الاعتراف بذلك بشكل واضح».

أن شخصية شامبلان، مع تدهور القيم الجماعية العامة، تبحث عن الأسباب وتعثر عليها، ليس فى الأساس الاجتماعى للطبقة العاملة المغتربة والرأسمالية الاحتكارية والمؤسسات السياسية الفاسدة، بل فى تفكك سلطة الأبوين، فى الأسرة، وفى الفشل فى تحقيق الاتصال، وفى قيم شخصية أخرى».

وتتلخص الرسالة التى يوجهها بارى شامبلان فى التالي: «أيها المستهلك.. العالم مجنون.. لا تلمن إلا نفسك على ما تواجهه من مشاكل.. كن سعيدا اذا كانت لديك وظيفة على الاطلاق.. اضحك وأنت فى طريقك إلى البنك لأنك ستظل وحدك إلى الأبد طوال الطريق». والحقيقة أنه سيكون من قبيل التحدى والاثارة أن يصنع فيلم من نوع كوميديا الصدمة حول هذا الموضوع ولكن النتيجة ستكون مختلفة تماما عن «أحاديث الراديو».

وقد علق أوليفر ستون على فيلمه قائلا: «أعتقد أن اريك بوجوسيان أصبح أكثر عمقا كممثل فى هذا الفيلم. لقد كان يعانى من أنه كاتب وممثل يمثل الأدوار التى يكتبها. وكان قد أصبح أساسا كاتبا بغرض التمثيل.. لكن أداءه أصيب تدريجيا بالجمود. وكان مهما عندى أن أرى أداءه يتحرر ويميل الى الليونة بعد أن كف عن الانفراد بعملية الكتابة».



الفصل السابع

مواليد الرابع من يوليو

بعد صدور كتاب «مواليد الرابع من يوليو» لرون كوفيك، الجندى السابق فى حرب فيتنام، اتصلت لين نيسبت مديرة احدى وكالات الفنانين بالمؤلف، وأبلغته باهتمام آل باتشينو والمنتج مارتن برجمان بنقل الكتاب إلى السينما. لكن المحاولة الأولى لكتابة السيناريو لم تفلح، ولذا تم تكليف أوليفر ستون باعادة كتابته.

ويصف ستون اللقاء الأول الذى تم بين الرجال الثلاثة فى حديث لصحيفة «نيويورك دايلى نيوز» (بتاريخ ٢٠ يناير ١٩٩٠) على النحو التالي: «لقد بدا الأمر كما لو كان قد وقع علينا الاختيار للقيام بمهمة مقدسة تتمثل فى استعادة ذكرى الحرب».

وفى موضع آخر، يقول ستون: «لم يسبق لى أن تحدثت مع أحد مقاتلى حرب فيتنام إلى أن قابلت رون كوفيك عام ١٩٧٨. وكان من المهم أن أناقش معه تجربة الحرب وتجربة العودة إلى الوطن. فعند عودتى لم اقابل بالعداء، لكن أكثر ما ضايقنى كان ذلك الشعور القاتل باللامبالاة من جانب الناس. ان رون وأنا مثل شقيقين، وقد تعمقت علاقتنا كثيرا منذ أن التقينا قبل عشر سنوات. وبطريقة ما، قمت بمزج قصة رون بقصص جنود آخرين بما فى ذلك قصتى الشخصية. وقد مر رون بتجربة الاقامة بالمستشفى العسكري، وهى تجربة لم أمر بها. واقتضى منى الأمر مرور وقت طويل، إلى أن أصبحت مناهضا لحرب فيتنام، بينما لم ينتظر هو طويلا قبل أن يعبر عن مناهضته لها. وفيما يتعلق بهذه النقطة تحديدا، يقترب الفيلم أكثر من تجربتى».

وفيما بعد، فى عام ١٩٧٨، عقد المنتج مارتن برجمان صفقة لانتاج الفيلم على أن يكتب السيناريو اوليفر ستون ويخرجه دان بيترى ويقوم آل باتشينو بدور رون كوفيك. وقبل أربعة أيام من التصوير ألغى المشروع بعد أن تقاعس المستثمرون الألمان عن دفع الثمانية ملايين دولار التى وعدوا بالمساهمة بها فى انتاج الفيلم. وانصرف باتشينو إلى عمل آخر هو فيلم «والعدالة للجميع»، وشعر ستون أن هوليوود ترى أن الفيلم تكرار لفيلم «العودة إلى الوطن»، مجرد فيلم آخر عن جندى معاق عائد من فيتنام. ويقول ستون «ولأن «العودة إلى الوطن» لم يحقق ايرادات كبيرة، وجدنا أنفسنا وحدنا تماما، وتراجع اهتمام باتشينو بالمشروع، وكنت أريد فقط أن اختفى عن الأنظار».

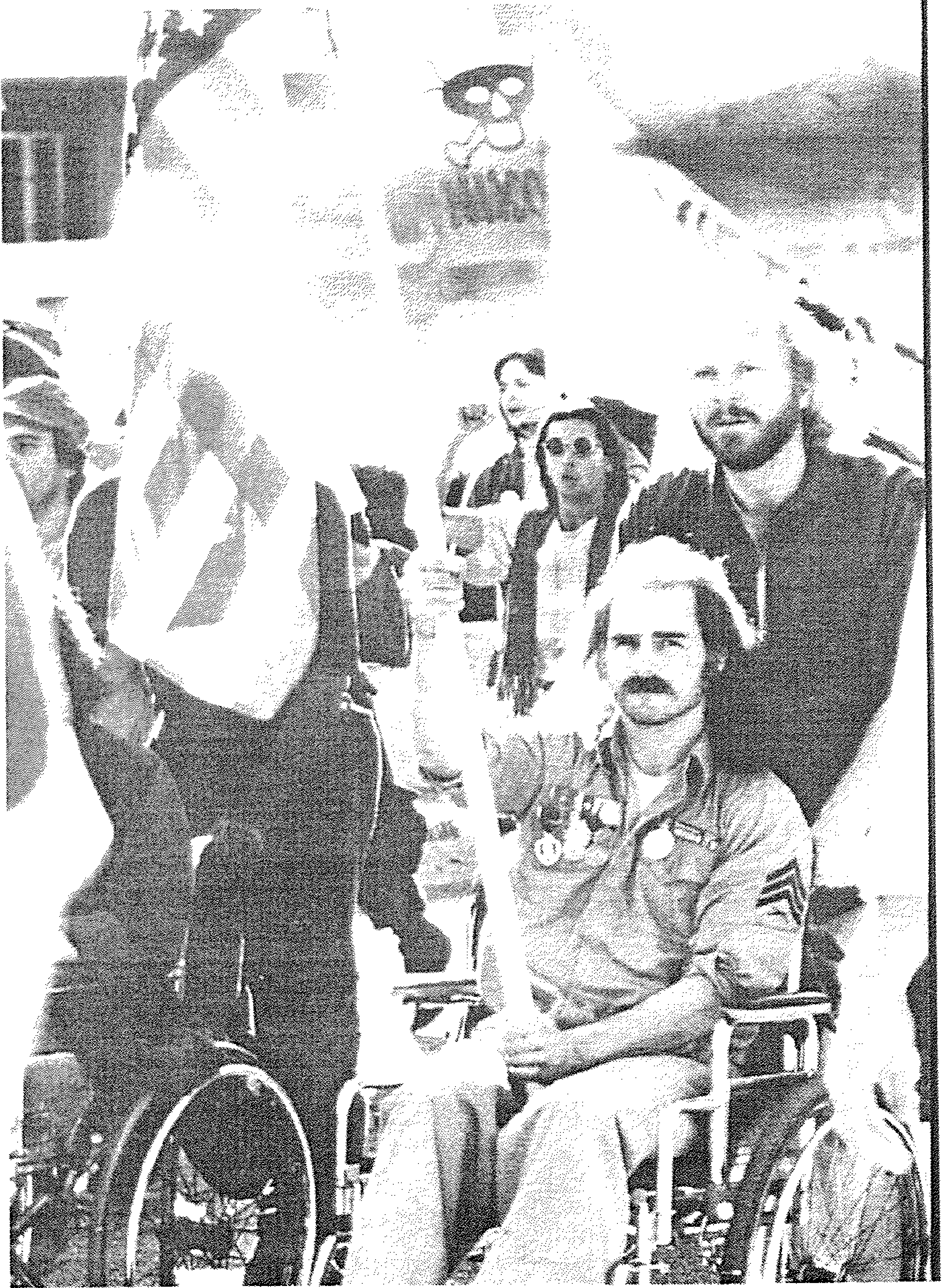
وأعقب ذلك فترة عصيبة، وكان ستون وكوفيك لا يكفان عن تبادل الاتهامات، وذات مرة، وقع اشتباك بالأيدى بينهما فى موقف للسيارات فى غرب لوس انجليس. وكان الخلاف على شئ لا يتذكره كلاهما الآن، لكن فى أعقاب ذلك، سافر ستون إلى بولندا فى رحلة ينشد من ورائها النسيان.

واستمر ستون فى محاولاته لتحقيق الفيلم طوال عشر سنوات، لكنه لقى فشلا ذريعا، حتى بعد حصوله على جائزة الأوسكار لأحسن سيناريو عن فيلم «السلفادور». ويتذكر هو ذلك بقوله: «كان أناس مثل نيد تانن فى شركة يونيفرسال يقولون: لا يهمنا اذا كان آل باتشينو أو حتى مارلون براندو سيقوم ببطولة الفيلم، ففيلم من هذا النوع لن يحقق مليما واحدا. ولم يذكر أحد منهم السبب قط، لكنى عرفت أنهم لا يرغبون فى إنتاجه».

وأخيرا، بعد النجاح الذى حققه فيلم «الفصيلة»، أصبح أوليفر ستون مخرجا يمكن الاستعانة به فى صنع افلام تحقق ايرادات. وكان الممثل توم كروز يتعامل مع وكيلة الفنانين نفسها (باولا واجنر) التى تعمل لحساب اوليفر ستون. وذات يوم، اتصل كروز بستون عارضا أن يشترك معه فى فيلم. وأرسلت باولا السيناريو إلى كروز، وبعد أن قرأ عشر صفحات فقط قرر أن يقوم بالدور. واتفق ستون وكروز على أن يعملا مقابل أجر صغير اضافة إلى نسبة من الأرباح. ورصد لانتاج الفيلم حوالى ١٩ مليون دولار.

وكان ستون يركز كثيرا خلال التصوير على كروز: «لقد مارست ضغطا شديدا عليه، ربما أكثر مما ينبغى. فقد أردته أن يقرأ أكثر وأن يكثر من التردد على المستشفيات. وقد تردد على مستشفى لعلاج جنود البحرية. ووصل الأمر إلى أن عرضت عليه ذات مرة أن يحقن نفسه بمحلول يسبب الشلل التام لمدة يومين. لكن شركة التأمين - التى تقتل كل التجارب - لم توافق، بسبب وجود احتمال ضئيل أن ينتهى الأمر الى اصابته بالشلل الدائم، لكن المهم أنه كان على استعداد للمخاطرة».

وقضى كروز ساعات يوجه الأسئلة إلى كوفيك ويستمع الى اجاباته، «وكان الاثنان يذهبان معا للتسوق وهما جالسان فى عربتين متشابهتين للمشلولين. وكان من الأشياء الاستثنائية أن يتواجد رون كوفيك طوال فترة التصوير ويشارك معنا بفعالية». وقبل تصوير المشهد الذى يدور بين كوفيك وأمه، والبطل ثمل، استبعد جميع العاملين فى التصوير من المكان باستثناء توم كروز وستون وكوفيك، وطلب كروز من كوفيك استعادة المشهد الذى دار بينه وبين أمه فى الواقع، مرددا كلمات الحوار المكتوب. وقال كوفيك إنه انفعل كثيرا واندمج فى المشهد كما لو كان يعيشه بالفعل.



لقطة من فيلم "مواليد الرابع من يوليو"

وتم تشييد ديكور كامل مطابق تماما لمنزل أسرة كوفيك فى فترة طفولته فى أحد المخازن بدالاس، كما شيد ديكور لمستشفى برونكس العسكرى الذى كان الجنود العائدون من فيتنام يتلقون فيه العلاج. واستقدم ستون الممثلين الثانويين بمن فيهم الأطفال، من بلدة كوفيك الحقيقية «ماسابيكوا». وصورت المشاهد التى تدور فى فيتنام والمكسيك فى الفليبين توفيرا للنفقات.

وكان كروز شديد الاهتمام بالتفاصيل: «أحيانا كان أوليفر يقول: حسنا.. يجب أن ننتقل الآن إلى المشهد التالي، وكنت أوقفه وأطلب اعادة التصوير مرة أخرى قائلا: أنتظر.. لقد ضعت، ويجب أن تساعدني. أريد أن أعرف كيف كنت ستفكر أنت أو رون فى موقف كهذا؟».

ويواصل توم كروز: «أثناء التصوير فى الفليبين، واصلنا العمل ذات مرة طوال الليل فى المشهد الذى يدور فى بيت دعارة فى المكسيك حيث اذهب إليه مقعدا. وكنت لا أشعر بالانسجام مع المشهد. حتى الآن كان رون كوفيك دائما إلى جوارى يساعدني، لكن التعب كان قد حل بي، وكنت أحيانا أؤدى مشهدا وأشعر بالرضا التام عن أدائى وينتهى الأمر، ولكن فى أحيان أخرى، كنت أتوقف وأفكر وكانت تلك مشكلة، وهذا ما حدث فى ذلك المشهد. وقال أوليفر: أنظر ياتوم، فلتنس كل شئ، عليك فقط القيام به، فلتعبر عن نفسك الآن».

وعندما انتهى تصوير الفيلم، أهدى كوفيك إلى توم كروز النجمة البرونزية التى حصل عليها تقديرا لشجاعته فى الحرب. ويتذكر كوفيك هذا فيقول: «كنا نقوم بتصوير المشهد الأخير فى مقر المؤتمرات فى لوس انجليس، وكان توم كروز فى غرفة الملابس يضع الماكياج الذى يجعله يشبهني، وقد نهض من مقعده واحتضنني. كان العمل فى الفيلم يوشك على نهايته، وأردت أن أعطيه شيئا ظللت لمدة احدى وعشرين سنة أحاول أن أفهم مغزاه. وبينما كان يعود إلى مقعده أعطيته الميدالية. شكرنى واحتضننى بقوة ثم خرج لأداء المشهد الأخير. لقد عثرت أخيرا على الشخص الذى يستحق الميدالية».

وقد صور الفيلم فى ستة وأربعين يوما من العمل الشاق لمدة اثنتى عشرة ساعة يوميا. وكانت الخطوة التالية هى المونتاج.

ويطلب معظم المخرجين من الذين يقومون بعمل المونتاج لأفلامهم، اعداد ما يسمى «النسخة الأولية»، الخشنة، ويستبعد المونتيرون عادة اعادات التصوير للمشهد الواحد، التى تعتبر غير صالحة من وجهة نظرهم. لكن أوليفر ستون طلب الابقاء على بعض

اعادات التصوير لفحصها ومطابقتها مع ترتيب المشاهد فى السيناريو. وكان يطبع من مشهد واحد مثلا، أربعة عشر ألف قدم من المواد المصورة، يستبقى منها خمسة آلاف قدم تشمل من اعادتين إلى خمس اعادات تصوير للمشهد نفسه. وعندما انتهى العمل، بلغ توقيت عرض النسخة الأولية ١١ ساعة، ثم دارت مناقشة بين المخرج وطاقم المونتاج حول المواد المصورة وأوضاع الكاميرا والأداء والأولويات والاتجاه الذى سيأخذه الفيلم. وعادة ما يكون المخرج أكثر تمسكا بالمادة المصورة فى حين لا يشعر المونتير كثيرا بأى شفقة نحوها.

ومع تقدم العمل فى المونتاج انقلب هذا الوضع. ويعترف ستون أنه يجد المونتاج عملية مملة لا يرحب باضاعة وقت طويل فيها. يقول ستون: «أننى أفضل دخول غرفة المونتاج بذهن خال تماما. وأحاول عمدا أن أنسى ما تحدثنا عنه قبل يوم. فخلال التصوير ينتابك الاحساس بالعدوانية، وتتخيل أنك ستقوم باقامة رأس جسر وتبدأ فى العبور الكبير، مثل جنود المارينز، أما فى مرحلة المونتاج فيصبح السؤال: كيف يمكن الخروج من هذه العملية بشئ جميل. المونتاج هو الوجه الآخر من العملة، وهو يعادل كتابة السيناريو. انه يتيح لك الفرصة لاعادة الكتابة».

اختار ستون وطاقم المونتاج أفضل المواد المصورة، وتم تخزين الاعادات التى لم تستخدم كبدائل، يمكن استخدامها اذا ما أراد ستون أن يجربها. ويعلق أحد العاملين فى المونتاج معه على ذلك بقوله: «أوليفر مخرج منفتح جدا، يرحب بكل الاقتراحات. أحيانا يعرف ما يريده، وأحيانا لا يعرف».

وقد بدأ ستون باسقاط مشاهد مرحلة طفولة البطل، واختصر ثلاثة مشاهد للمصارعة ودمجها فى مشهد واحد، واستغنى عن الاشارة إلى «أصوات الملائكة» التى يسمعها كوفيك. وانتهى الأمر إلى اختصار الأجزاء التى تصور طفولة البطل، والاكتفاء بمشهد واحد هو المشهد الافتتاحى الذى تظهر عليه عناوين الفيلم.

وقد اهتم ستون كثيرا بالمشاهد التى تصور جنود فصيلة كوفيك يقومون عن طريق الخطأ، بتدمير قرية فيتنامية ليس فيها سوى نساء وأطفال، متصورين أنهم من قوات الفيت كونج. ولم يقبل ستون المعالجة الأولى للمشهد ولا المعالجة الثانية ولا التركيب الأولي. كانت النسخة الأولى تعانى من أخطاء تقنية إلى جانب الافراط فى استخدام الصور. وكانت النسخة الثانية تفتقر إلى التأثير العاطفى. أما النسخة الثالثة فكانت ذات طابع تسجيلى، ولم تكن تحتوى لقطات كافية لرد الفعل كما يظهر على وجوه الشخصيات، وخلافا للطريقة التقليدية، كان جنود المارينز يتعرضون للقصف، ثم نرى

بعد ذلك مباشرة جنود جيش فيتنام الشمالية يهاجمون. أما الطريقة الجديدة فقد جعلت المشهد أكثر اثارة.

وقد أراد ستون أيضا تأخير مشهد قتل الجندى، زميل كوفيك.

الفيلـــم

لقطات لأشجار مورقة، أولاد فى العاشرة من عمرهم يلهون ببنادق خشبية، وبصوت مشوش جذل نسمع أحد الأولاد يقول: «كان ذلك منذ وقت طويل، ومازلت أحيانا استطيع سماع أصواتهم». ثم يردد أسماء أصدقاء طفولته بينما نراهم يلعبون ألعابا حربية.

عنوان: ماسابيكوا - ١٩٥٦.

يبرز أطفال آخرون من مكمنهم: «أنت ميت وتعرف ذلك»!

استعراض لطلاب المدارس الثانوية مع فرقتهم الموسيقية التى تعزف أغنية «انه علم عظيم قديم». اليوم هو الرابع من يوليو ١٩٥٧، والاستعراض فى لونج ايلاند بنيويورك. رون كوفيك، الطفل فى العاشرة من عمره، يراقب من وراء كتف ابيه، رجلا عجوزا ضخم الجثة يرتدى نظارات سوداء. فتيات ومراهقون ومهرجون يرقصون. تتساءل والدة رون: «هل هذه ألعاب نارية»؟ جنود يسيرون فى مارش عسكري، يعقبهم قدامى المحاربين يجلسون فى عربات للمعاقين، أحدهم صبوح الوجه، يرتدى قميصا، لكنه مقطوع الذراعين.

تندفع فتاة صغيرة تحمل هدية: «عيد ميلاد سعيد ياروني كوفيك». الهدية عبارة عن قبعة يانكى نيويورك. قائدة الفرقة الموسيقية تطوح عصاها فى الهواء ثم تلتقطها، نرى العلم الأمريكى يرفرف، ثم ألعابا نارية.

رون يتسابق مع أصدقائه، وينتصر عليهم فيجرى إلى البيت، والداه مبتهجان.

أسرة رون تشاهد خطابا لكنيدي: «كنيدى يقول: دعونا نقولها بوضوح...سوف ندفع الثمن». والدة رون تروى له حلما رأته، لقد رأت ابنها يخطب فى حشد كبير من الناس ويقول لهم اشياء عظيمة. كنيدي: «لا تسألوا ماذا قدمت لكم بلادكم، بل اسألوا ماذا تستطيعون تقديمه لبلادكم».

رون فى حصة الألعاب الرياضية يحاول تسلق الحبل، بينما يؤكد له المدرب أن تسلق الحبل مثل الحياة نفسها أى معاناة: «يجب أن تعانى».

فى المنزل، تقول له أمه: «عليك أن تبذل كل ما تستطيع. هذا ما يهم عند الرب». تعثر على نسخة من مجلة «بلاى بوي» فى غرفته، فتعلق فى نفور: «أفكار قذرة ملوثة. اذهب واعترف».

رون يصارع زميلا له فى صالة ألعاب أمام جمع من الناس، أمه تشجعه لكنه ينهزم، ويبدو الألم والخيبة على وجوه أصدقائه وأفراد أسرته.

ضابطان وسيمان من ادارة التجنيد فى قوات المارينز (مشاة البحرية) يخاطبان تلاميذ المدرسة بفخر: «أننا نريد الأفضل.. لم يسبق أن خسرنا حربا قط».

رون وزملاؤه يتناقشون.

- اذا لم نلتحق بالجيش فسوف تفوتنا فيتنام.

- اريد أن أبنى مستقبلى.. أن أحصل على درجة فى ادارة الأعمال.

- كوبا لا تبعد إلا تسعين ميلا عنا، الشيوعيون يتقدمون.

- أنا لا أرى أيا منهم فى ماسابيكوا

- أننى أريد أن اصبح الأول.. رقم واحد

رون يعمل مع والده فى السوبرماركت. يذهب بخجل إلى صديقته دونا وأصدقائه ويقول لهم إنه التحق بالمارينز. الفتاة تقول انها ستذهب الى سيراكوز. أما رون فلا وقت لديه لحضور الحفل المدرسى.

الحفل: فتيات يشعرن بالملل يلتصقن بأولاد يافعين.

رون يذرع غرفته. شقيقه يلهو بآلته الموسيقية. والده يشعر بالقلق: «ثلاثة عشر ألف ميل مسافة طويلة لخوض حرب.. آمل أن يرسلوك إلى مكان آمن».

ترد أمه بحدة: «يجب القضاء على الشيوعية. انها مشيئة الله أن تذهب».

رون يصيح: «اننى احب بلادى ياأبي.. ومنذ أن كنت طفلا صغيرا وأنا أريد هذا.. سأموت هناك اذا لزم الأمر».

رون يصلى عله يعثر على السكينة. يندفع متوترا شاحبا تحت عاصفة ممطرة. يرقص مع دونا، الفتاة تبتسم، ويغمض هو عينيه ونلمح آثار المعاناة على وجهه. تظلم الشاشة.

لقطات باللون البرتقالى المحروق للجنود، انفجارات، طيور، أزيز أجهزة اللاسلكى.

عنوان: قرب نهر كوا فيت. ١٩٦٧.

الرقيب رون هو قائد الفصيلة. شاب يافع من جورجيا يعبر له عن تشوقه للقتال. يقول له رون: لم يسبق لى أن شاهدت طفلا من جورجيا يُقتل بعد.

يظن الليفتنانت أنه رأى بنادق. يجرى الجنود فوق الكثبان الرملية فى اتجاه قرية فيتنامية، يطلقون النار. صور مهتزة لجثث نساء وأطفال مزقها الرصاص ببشاعة، صرخة: لا توجد أسلحة. أحد الجنود يقول: لقد جرحنا الكثيرين. يرد عليه رون: «لقد قتلناهم أيها الأحمق»!

يجرى الجنود مصدومين فى اتجاه الكثبان الرملية. فجأة، تصدر طلقات نارية، رون يطلق النار، وبالحركة البطيئة يصيب الشاب القادم من جورجيا. الجندى يسقط. رون يرى الأطباء وهم يسرعون إليه، ويرى صدره وقد تحول إلى كتلة من الأنسجة الممزقة.

رون يحاول الاعتراف لأحد الضباط بالخطأ الذى ارتكبه. يقول له الضابط فى غضب: «لا أريد أن أستمع من أحد إلى مثل هذا الهراء. عليك أن تواصل القتال».

جنود الفصيلة فى مهمة جديدة، تبدو أمامهم قرية تنطلق منها نيران كثيفة. يصاب كوفيك فى قدمه، لكنه يواصل اطلاق النار، بينما يرسل الضابط اشارة بالراديو، وتنفجر طائرة هليكوبتر.

فجأة يصدر صوت مروع ويصاب كوفيك فى صدره فيسقط أرضا. يهرع إليه جندى أسود يحمله فوق ظهره على طريقة رجال الاطفاء، العالم يدور فى عينيه.

طائرات هليكوبتر لحظة غروب الشمس، كوفيك على النقالة. داخل وحدة طبية: ممرضون متوترون، صرخات تألم، جروح فظيعة. صوت يقول: «الدم يتسرب من الجرح بغزارة». تجربة وسائل مختلفة فى علاج المصابين، بما فى ذلك الصدمات الكهربائية. يتسلل قس ويهمس فى اذن كوفيك: الأطباء مشغولون فعلا. حاول أن تظل على قيد الحياة. أتيت للقيام بالطقوس الأخيرة. أنا البعث والحياة».

عنوان: «المستشفى العسكرى، برونكس».

أغنية «يافتاتى» فى الخلفية، يدخل ممرض، بينما يجلس ستة من المساعدين يلعبون الورق، واثنان يدخنان الحشيش فى احد الاركان. العنبر مزدحم، قذر، مليئ بالفوضى. يظهر فأر. «اذا لم تزعجهم فلن يزعجوك». أحد الجنود المصابين يطعم الفأر. «هذا ما أفعله»!

كوفيك على المقعد المتحرك (مقعد المعاقين) يراقب ما يحدث داخل غرفة الحقن الشرجية.

اليوم هو الرابع من يوليو. تقرير تليفزيونى يصور مظاهرات الاحتجاج على حرب فيتنام وصدامات بين الشرطة والمتظاهرين فى شيكاغو. كوفيك يعلق: «اخرسوا أيها الأوغاد»!

كوفيك يتحدث مع الأطباء. أحدهم يقول له: «دعنى أوضح لك أمرا.. الفرصة ضئيلة جدا لكى تمشى مرة أخرى .. ربما ستقضى بقية عمرك فى المقعد المتحرك». يعرف انه لن ينجب أطفالا، ولن يمشى أبدا.

كوفيك يحاول السير فى الممر مستندا إلى عمود من الصلب. ممرض أسود يقول له بغضب: «فيتنام كانت حرب الرجل الأبيض. حرب الأغنياء».

فى الليل، تحضر بعض العاهرات إلى العنبر، يقفزن فوق أسرة المرضى. يبدأ الجميع فى العبث وتدخين المخدرات. كوفيك يشيح بوجهه بعيدا.

كوفيك يضع أربطة ويرتدى أحذية مشدودة بسيور لتقوية ساقيه، يحاول السير بصعوبة استنادا على عكازين مرددا: «أستطيع أن أفعلها.. أستطيع أن أفعلها». تنبعث من الراديو فجأة أغنية «سيكون هذا اليوم الذى سأموت فيه». رون يسقط على الأرض، يسرع ممرض إليه، يمزق سرواله، كوفيك مصاب بصدمة عصبية.

كوفيك يرقد على سرير ذى اطار بيضاوى الشكل، يبدو أنه داخل عنبر للمرضى المقعدين الذين يستخدمون المقاعد المتحركة. ينهض، ويسير إلى الخارج فى اتجاه الضوء، يبتسم فى سعادة. كلا، انه حلم فقط، فهو مايزال يرقد فى سرير ذى اطار حديدي، بينما تناثرت فضلات قيئ فوق صدره، هو فى حاجة إلى الاستحمام. يصيح مناديا الممرضين: «اريد أن أعامل كانسان. أريد ساقى. لقد حاربت من أجل بلادي!»

ممرض أسود يقول له: «ان فيتنام لا تعنى شيئا بالنسبة لى أو للآخرين هنا. تستطيع أن تأخذ حرب فيتنام وتضعها فى مؤخرتك»!

تتوقف المضخة الموصولة بأربطة ساقه. طبيب: «انها حرب فيتنام. الحكومة ليس لديها أموال للعناية بكم ايها الشباب».

وجه كوفيك يبدو مرتعدا، يصرخ. تظلم الشاشة.

عنوان: ماسابيكوا ـ ١٩٦٩

تتوقف سيارة أسرة كوفيك. والده يساعده على النزول من السيارة وهو في المقعد المتحرك. يظهر أفراد الأسرة والجيران، نلمح في وجوههم نظرات الشفقة والألم.

أمه تناديه في لوعة: «روني». يدخل رون وابوه إلى البيت. يقول رون: «عظيم حقا أن أعود إلى غرفتي». أمه تحتضنه.

زميله الذي استكمل دراسته وافتتح محلا للهامبورجر، يقول دون مراعاة للموقف: «انها فكرتي.. انني أدخرُ أربعين الف دولار سنويا. انظر الى أولئك الفتيات. لقد جعلتهن يرتدين الملابس القصيرة... اريدك أن تأتي وتعمل معي. أنت من أبطال الحرب. لست شريكا.. يجب أن تمشي قبل أن تستطيع أن تجري»!

رون سيحصل على ١٧٠٠ دولار شهريا من الحكومة. يقول معلقا على ذلك: «أنه نوع من الاحسان. هذا هراء، لقد باعت لنا الحكومة سلة بضائع، واشتريناها نحن. لقد اشتريتم تلك الأكاذيب عن الشيوعيين،. هل كانوا حقا في طريقهم للسيطرة على العالم. لماذا؟ انها محض اكاذيب».

رون يتناول الغداء مع أسرته: «ليس هناك احترام.. لا يبدو أن أحدا يهتم.. لقد كنت أخدم وطني.. وكنت..»

يتجه شقيقه إلى الخارج. يزداد رون اهتياجا: «أتريدون حرق العلم؟ عليكم قبول الأمر.. أين كانوا هم؟»

يقول شقيقه: «ماذا حققت في الحرب؟ أنظر الى نفسك يارجل».

عنوان: ماسابيكوا ٤ يوليو ١٩٦٩

رون مرتديا كامل حلته العسكرية. يشارك في العرض العسكري بمقعده المتحرك. لكن الأمر مختلف. أصابع مرفوعة في استهجان، مظاهرات دعاة السلام، وجوه الأطفال مكفهرة.

رون يستعيد في ذاكرته لقطات من الحرب في صورة «فلاش باك».

ضابط أمريكي يقرأ أسماء ستة من سكان البلدة قتلوا في الحرب. رون يبدأ في قراءة كلمته: «سوف ننتصر في هذه الحرب. ان لدى اعتقادا جازما...»

يصرخ طفل رضيع، فيتوقف رون ويعجز عن مواصلة كلمته.

رون يشعر بالفزع، ويلمح زميلا له من زملاء الدراسة يرتدى قميصا من قمصان المارينز. يقول له الجندي: «دعنا نبتعد عن هذا المكان».

فى المنزل، يتبادل الاثنان الحديث. رون فى حالة استرخاء للمرة الأولى. لم يبق لهما زميل على قيد الحياة. زميله «تيمي» يقول له انه يعانى من صداع دائم.. «أعتقد أننى سأفقد عقلى.. أننى أتعاطى الكثير من العقاقير المخدرة».

يقول له رونى: «لقد فشلت ياتيم.. لقد قتلت شخصا ما، هذا فظيع.. أخطاء.. أنا على استعداد لمنح أى شئ من أجل استعادة ساقى مجددا، لكى أستعيد جسدى كاملا، لكننى لن استطيع أبدا».

رون يزور صديقته القديمة «دونا» فى سيراكوز. تقول له: «أشعر بالأسف الشديد لما حل بك». لكنها من المشاركين فى حملة الاحتجاج ضد الحرب. وكان رون قد وعدها فى الحفل المدرسى أنه سيحبها إلى الأبد. أبى هوفمان ومجموعة من المحاربين السود السابقين فى فيتنام يلقون بميدالياتهم، مظاهرة أمام المدرسة المغلقة، المتظاهرون يحرقون دمية نيكسون. الشرطة تحاول تفرقتهم، تقبض على بعض الطلاب، رون فى مقعده المتحرك، يجد نفسه محاصرا فى الوسط بين الطرفين.

فى قاعة قمار، الأضواء تتلألأ بينما تعزف فرقة موسيقية وتغنى أغنية من أغانى الروك. رون وتيمى يحتسيان الخمر. رجل من قدامى المحاربين فى الحرب العالمية الثانية يجلس قريبا منهما. يقول: «لقد حاربت فى الحرب العالمية الثانية، أما أنتم فقد حاربتم وخسرتم الحرب، ويجب أن تتعايشوا مع الهزيمة». رون ثملا يرقص متحركا بمقعده مع أحد الفتيان، ثم يسقط على الأرض. تيمى يصطحبه إلى المنزل. تقول أمه باستنكار: «لدينا ابن ثمل هنا». فى الداخل، رون ينتزع صليبا ويلقيه ارضا. «أنا لا أؤمن به.. اتمنى لو كنت ميتا مثله.. انهم يريدون اخفاءنا. لأن كل ما حدثونا عنه كان كذبا».

تقول له أمه بغضب إنه يحتاج لمساعدة. رون: «بل انتِ فى حاجة للمساعدة، بكل أحلامك الغبية عني. تبا لك.. لقد قتلنا نساء وأطفالا.. وطالبونا بالاستمرار فى الحرب.. الشيوعية اللعينة انتصرت.. كل هذا من أجل لا شئ.. ليس هناك عدو ولا وطن.. فقط أنا فى هذا المقعد ذى العجلات وهذا العضو الجنسى الميت».

الأم: «لا تردد هذه الكلمة فى هذا المنزل».

رون: «هذا العضو المنتصب الضخم. لقد اختفى فى بعض أحراش آسيا». الأم والابن ينتحبان.

والده يساعده ويضعه فى الفراش، ويقوم بتثبيت القسطرة المتصلة بأسفل جسمه. ربما كان ما يحتاجه رون رحلة إلى المكسيك. رون: «أريد أن أصبح رجلا مرة أخرى.. من الذى سيحبنى بعد اليوم؟» ينتحب.

مناظر مشرقة، شاطئ، أمواج. عنوان: فيلا دولسي، المكسيك، ١٩٧٠.

رون يلتقي شارلي في مستعمرة الجنود المعاقين من ضحايا الحرب. شارلي: «فلتسقط الولايات المتحدة» ثم يمسك بيد صديقته المكسيكية. الصحبة تسخر منه، مشيرة إلى عجزه الجنسي.

حانة تمتلئ بالعاهرات. رون يصعد مع فتاة حسناء إلى غرفة في الطابق العلوى. الفتاة تخلع ملابسها، أنها جميلة: «سنقضي وقتا طيبا». يثيرها بيده، تطوح رأسها جانبا ثم تنخرط في البكاء.

رون يشترى لها هدية غالية، لكنه يراها تلهو مع رجل آخر. يحاول أن يكتب رسالة إلى والدى الجندى الذى قتله بطريق الخطأ.

في نزهة مع شارلي في سيارة تاكسي، يشتبك الاثنان في جدل عنيف، يغادران التاكسي في طريق صحراوى ويبقيان في عرض الطريق على مقعديهما، يسبان بعضهما البعض: من كان حقا في فيتنام، ومن الذى قتل نساء وأطفال؟ ينتهي عراكهما بالأيدى بعد أن يسقطا ويتدحرجا في الرمل والطين على أحد جانبي الطريق.

رون: هل تتذكر عندما كان هناك معنى للأشياء، عندما كانت هناك أشياء يمكن أن تثير الاهتمام؟ قبل أن نضيع كلنا. ماذا نحن فاعلون؟

سائق حافلة ينزل منها رون على مقعده بالقرب من قرية. ينقله تاكسي إلى مقبرة وليم ويلسون، جندى المشاة الذى قتله بطريق الخطأ. يفحص شاهد القبر، حزينا، كئيبا.

في مزرعة ويلسون، كلاب تنبح، ثم يأتي صوت والد عجوز: «أى صديق لبيلي هو صديق لي». الأب والأم والأرملة وطفل يجلسون مع رون. الأب: لدينا تقاليد نعتز بها في هذه البلدة.. وأظن أننا سنكررها اذا لزم الأمر. يلهو الطفل بلعبة على شكل مسدس بينما يتبادلون الحديث.

يروى لهم رون كيف مات ويلسون: «كان الأطفال يُقتلون بطريق الخطأ.. كنت أنا الذى قتلت ابنكم تلك الليلة».

يقول الأب: ما حدث حدث. وتقول الأرملة: لا استطيع أن أسامحك، لعل الرب يسامحك. يغادر رون المنزل بينما نسمع اغنية «عندما يعود جوني إلى الوطن سائرا». تتحرك الكاميرا في اتجاه السماء. نرى العلم الأمريكي يرفرف. مظاهرة احتجاج

ضخمة ضد الحرب، تضم الكثير من الجنود العائدين من فيتنام، من بينهم عدد من المعاقين، يرفعون لافتات كتبت عليها شعارات مثل «المحاربون العائدون ضد الحرب.. لن يموت واحد آخر». المتظاهرون يحاولون اقتحام مؤتمر الحزب الجمهوري عام ١٩٧٢. وعلى شاشة التليفزيون نرى الرئيس نيكسون يلقى خطابا: «يشرفنى أن أقبل ترشيحكم لى مجددا لمدة أربع سنوات أخرى». يشتد هياج العائدين من فيتنام ويهتفون «هذه الحرب جريمة».

يحاول رجال الأمن والمسؤلون ايقافهم. رون يخاطب الجميع بحدة: «هذه الحرب جريمة. لا يمكنكم أن تمنعونا من قول ما أتينا هنا لقوله. هذا خداع. لقد خدعتونا وجعلتمونا نقطع ثلاثة عشر ألف ميل لكى نحارب قرويين فقراء. أنا لا استطيع العثور على كلمات مناسبة لوصف ما تصيبنى به هذه القيادة من غثيان. ان الحكومة جماعة من اللصوص والمغتصبين والمجرمين».

وجوه أعضاء الحزب الجمهورى الذين يرتدون قبعات من القش، تنظر فى غضب. الجنود المعاقون يشتبكون مع رجال الشرطة، الشرطيون يجذبونهم خارج المكان بينما تتردد هتافاتهم: «أوقفوا الحرب. لماذا يضعونا فى غرف الغاز؟ لأنهم كذابون. لأنهم خدعوا جيلا بأسره». رجال الأمن يحاولون منع مصورى التليفزيون من التصوير.

«أننا نريدهم أن يسمعوا الحقيقة، انكم تقتلون اخواننا فى فيتنام».

رجال الشرطة يدفعون كوفيك فيسقط من مقعده، ويحاولون تكبيل يديه.

تستمر الهتافات المعادية. نيكسون على شاشة التليفزيون يعلن: «دعونا نمنح أولئك الذين خدموا بلادهم ما يستحقونه من تبجيل واحترام!

يهرع مزيد من المحاربين الساخطين لنجدة زملائهم، ويشتبكون مع الشرطة فى قتال ليلى يعيد صورة حرب فيتنام: طائرات هليكوبتر تزأر فوق رؤسهم، طلقات نارية، صيحات، غازت مسيلة للدموع، ومرة أخرى، يسرع رجل أسود لانقاذ كوفيك بحمله على طريقة رجال الاطفاء. كوفيك يقول: «سنستعيد القاعة. افسحوا الطريق، ودعونا نتحرك»! يتقدمون، وتظلم الشاشة.

عنوان: بعد أربع سنوات. مؤتمر الحزب الديموقراطى ١٩٧٦.

كوفيك يرتدى ربطة عنق وسترة استعدادا لالقاء كلمته.

صحفية تقول له: «أننى أحب ما تفعلونه». نسمع صوت أمه لبرهة وهى تقول: «حلمت أنك خطبت فى جمع كبير من الناس، وأنك قلت كلاما عظيما». نسمع صوت يقول: «الكلمة التالية يلقيها محارب سابق فى فيتنام لديه ما يود أن يقوله».

رون يتحرك، تسأله صحفية: «هل لديكم خطط للمستقبل»؟ يجيبها بقوله: «سوف نرى. لقد كانت مهمة شاقة بالنسبة لنا نحن المحاربين السابقين، ومؤخرا فقط بدأت أشعر أننى عدت إلى الوطن،».

يتحامل رون ويعتلى منصة الخطابة، ويتركنا خلفه، فى القاعة الكبيرة بأضوائها وصيحات الحاضرين وتصفيقهم. ومرة أخرى نسمع أغنية «انه علم قديم عظيم» أعلى وأكثر فخرا عن ذى قبل.

الأصـــداء

على العكس من بطل فيلم «وول ستريت»، يأتى بطل فيلم «مواليد الرابع من يوليو» من أوساط الطبقة العاملة، لكنه أيضا يبدو من البداية، منعزلا، مقطوع الصلة بالآخرين بل وحتى بنفسه. لقد ملأت أجهزة الاعلام والكنيسة والأسرة، عقله بالقناعات المجردة والالتزامات: الوطنية، المنافسة، الاخلاص للأسرة، والاحساس بالعار من وضعه الطبقى المتدنى. يخجل رون كوفيك من أن يطلب من زميلته فى المدرسة أن تصاحبه إلى الحفل المدرسي، لكنه يتحدث عن رحلته القادمة كجندى فى المارينز فى فيتنام. وهو يستغرق تماما فى أوهامه، شأنه فى ذلك شأن أبطال ستون عموما، يحث لا يسعفه لا والداه ولا أفكاره ولا مشاعره. وهو يذكرنا فى الحقيقة، بالطالب المتطوع فى حرب فيتنام فى الفيلم التسجيلى «المدرسة العليا» لفريدريك وايزمان الذى يكتب لزملائه فى المدرسة يقول: «اننى مجرد جسد.. يؤدى وظيفة».

وبعد ما يشهده من قتل عشوائي، وما يصيبه من جرح خطير، يصبح رون كوفيك من ناحية أخرى، مرفوضا من جانب أصدقائه وأسرته، فهو يصبح مصدرا لاحساسهم بالذنب والعار والخجل، بينما يرى فيه المناهضون للحرب، رمزا للحكومة المعادية. وتساهم حالة الاغتراب التى يجد نفسه فريسة لها، فى تدمير قناعاته السابقة والحالية. فهو يصل إلى القول « أنا على استعداد لأن أعطى أى شئ من أجل أن يكون لى جسد كامل». ومثل كل أبطال ستون الفرديين تماما، يهجر منزله وأسرته وعلاقاته، من أجل الالتحاق بمناخ لا علاقات حقيقية فيه ولا حياة جنسية سوية. وعندما يفشل فى التعامل مع هذا المناخ الذى لا يجد فيه معنى، يعود إلى الولايات المتحدة مستجديا الغفران، ثم

يقود زملاءه من الجنود العائدين، فى حملتهم ضد الحكومة، موهما نفسه بأنه «عاد إلى الوطن» رغم أنه يبدو فى النهاية وحيدا كما كان شأنه دوما. لقد لقى الفيلم الترحيب، بسبب ما يصوره من تناقضات المجتمع الأمريكى خلال فترة حرب فيتنام، رغم أنه فى الحقيقة، لا يتعرض تفصيلا لمكونات النسيج الاجتماعي، حتى أن الحرب تبدو كما لو كانت قد وقعت نتيجة لمؤامرة مجنونة من جانب الرئيس ورجال الجيش وأولياء الأمور فى أسر الطبقة العاملة وعجائز المدن الصغيرة، بهدف تعذيب أبناء الجيل الجديد، وهى مؤامرة سرعان ما يكتشفها طلاب المدارس والأقليات، وأخيرا، الجنود العائدون أنفسهم. ولكن من سقطات الفيلم من وجهة نظري، تجاهله للتفاصيل الاجتماعية والتناقضات التى جعلت من الممكن تمرير خطة وضعت بخبث لاسكات معارضة الطبقة الوسطى للحرب، عن طريق ضمان هروب أبناء هذه الطبقة من الخدمة العسكرية فى فيتنام. والفيلم بهذا التجاهل، يفشل فى تفسير كيف ولماذا كانت الحكومة «جماعة من اللصوص والمغتصبين والمجرمين» الذين خدعوا جيلا بأسره. ان أوليفر ستون يحذو حذو ناقد اجتماعى آخر هو جورج أورويل، الذى كتب يقول «ان انجلترا تشبه أسرة يحكمها اعضاء أشرار»، مجسدا الشمولية فى صورة «أخ أكبر» فظ عنيف. فستون، يُحوّل البحث عن العدالة الاجتماعية إلى بحث عن الغفران الأسرى والحب والكرامة.

بوجه عام ، رحب النقاد بالفيلم مع انتقاد مبالغات ستون. وكتب فنسنت كانبى فى «نيويورك تايمز» مقالا متحفظا جاء فيه: «الفيلم فى الواقع أكثر غليانا ومرارة من سابقه الفائز بالأوسكار «الفصيلة». هذا فيلم يتمتع بقوة داخلية هائلة، وأداء توم كروز فى الدور الرئيسى، ربما كان من أفضل العناصر فى الفيلم. انه أداء خاص ورمزى فى آن. فى البداية نراه بريئا ومتحمسا، وفى النهاية، غاضبا ومجهدا ...».

«السيناريو شمولى وتفصيلي، وأحيانا تؤثر شموليته هذه على جودته، لم يسبق أن صور فيلم آخر من أفلام فيتنام بشاعة أن يفقد الانسان القدرة على الحركة ويصبح معتمدا تماما على الآخرين فى التبول، كما يوضح الفيلم أن الهوية الجنسية فى هذا السياق، هى عمليا، شئ نظري. ويبدو الفيلم رائعا عندما يركز على قضايا محددة، لكنه يصبح أقل اقناعا بعد أن يكتسب رون كوفيك وعيا سياسيا، ربما لأن التحول الذى يحدث للشخصية، اذا ما أخذنا فى الاعتبار ما مرت به سابقا، مفروض على الدراما. انه عمل أكثر تعقيدا بكثير من فيلم «الفصيلة». فهو يربط بين الحرب المسلحة فى الخارج، والحرب التى تشتعل نتيجة يقظة الضمير فى الداخل. وقصة رون كوفيك، اضافة الى كل ما تمثله، هى قصة نهاية الطريق الأمريكى بالنسبة لبطلها».

أما ناقد التايمز ريتشارد كورليس فقد علق على الفيلم بحذر: «الفيلم ليس فقط ضد حرب فيتنام، بل أيضًا ضد المنابر الثقافية التي شجعتها، في الكنائس وحجرات الدراسة وموائد الطعام وشاشات السينما. وهو أيضاً فيلم مناهض لهوليوود. ان كل ما يبدو رائعا في فيلم «مدفع القمة» **Top Gun** مثل الحرب والجنس والصداقة بين الرجال، يبدو هنا بشعا. ويكمن الطابع الفريد للفيلم في نغمته. فستون يقوم بدور المخرج كما لو كان يعزف على أورج في كنيسة، يعرف كل وقفاته وسكناته وايقاعاته. وكل مشهد، سواء كان مقصودا منه الادانة أو اثارة الرعب، لا يهادن في عنفه وقسوته وقيمه الأخلاقية. ومع ذلك، ما تزال الآلة المجنونة (لهوليوود) تعمل بغزارة، بدافع من خيالاتها الشهوانية».

أما ديفيد دنبى (ناقد صحيفة نيويورك) فقد كتب ان الفيلم «عنيف لكنه قوي.. عمل مثير حقا. ان رون كوفيك الذى يجسده توم كروز، لا يشبه أبطال كروز المنتصرين دائما، لكنه فتي من الطبقة العاملة، وطني متحمس، عليه أن يقاتل من أجل كل ما يملك من نقاء وطني واخلاقي. لقد صنع ستون وكوفيك عن وعي، فيلما يكشف الأسطورة. ويجعل ستون كل عبارة، وكل لحظة، جزءا من حالة كوفيك، كما لو أن الفتى ليست له حياة خاصة ولا ذات. وقد أخرج ستون معظم أجزاء فيلمه كأنه يشعر بنفس مقدار الألم الذى يعانى منه بطله العاجز جنسيا، كما لو كان مدفوعا كفنان، الى تشكيل غضبه، ثم التعبير عنه. لكنه يخطئ حين يحاول اثارتنا في كل مشهد. فأثناء مشاهدة الفيلم ينتاب المرء شعور بأنه وقع في قبضة شخص مجنون. ويرغب ستون بالطبع، أن ينقل لنا القسوة والمعاناة حتى لا نسعى إلى التماس العزاء في تأمل الشكل الفنى الجمالي. لكن هناك مشكلة في تحمل غضب كوفيك، فعذابه الشخصى فضلا عن اى موقف سياسى معقول، هو الذى يجعله يتخذ موقفا مناهضا للحرب. وهو ما يؤثر على التوازن في الفيلم. ان فقدان شاب لقدرته الجنسية يبدو معادلا لفقدان البلاد لشرفها».

ويرى كريستوفر شاريت، ناقد مجلة «سينايست»، أن الفيلم في معظمه، تحليل اجتماعى ثاقب، في تركيزه على «الطابع الأيديولوجى الذى لا يطبع فقط السياسة الأمريكية في فيتنام، بل المجتمع الأمريكى ككل. ان نشأة كوفيك في ماسابيكوا تكبت المشاعر الجنسية، وتكرس فكرة المنافسة والعنف وهى فكرة محورية في الفيلم. فخسارة كوفيك مباراة المصارعة أمام منافسه، يترك تأثيرا كبيرا عليه. وبينما يرقد كوفيك على أرضية الحلبة مهزوما، نرى الاحباط الذى يشعر به أفراد أسرته وأصدقائه، وهو ما يعكس صورة مصغرة لمجتمع يكره المهزومين والخاسرين».

ويلخص ناقد مجلة «فارايتي» الفكرة بطريقة أكثر مباشرة. «أن عودة كوفيك إلى الوطن مشلولا، تبتعد عن الصورة الرومانسية للبطل العائد، فهو يبدو فى تحطمه مزعجا، يتجنبه الجميع. فأسرة كوفيك ترى أنه يسبب لها الحرج، وهناك لحظة رائعة فى الفيلم عندما تحتضن والدة رون فى الفيلم (كايرا سيدجويك) ابنها المقعد المشلول، فالكاميرا تركز على عينيها اللتين تعكسان احساسا بالنفور وبرودة العاطفة. ويتعامل سكان البلدة مع كوفيك بنوع من التحفظ، وكما تفعل أمه، فانهم يشيحون تدريجيا بوجوههم عنه. والمقصود، ليس فقط مجرد ابداء الازدراء للخاسر، ولا تصوير كيف يذّكر المعاق الآخرين بأخلاقياتهم، ولكن تصوير الجندى باعتباره تجسيدا لتناقضات القيم الأمريكية. ويلقى السياق الدرامى المشبع بالأيديولوجية السائدة بثقله على المرأة. فالرجال يوقعون كوفيك فى شتى صنوف الاحساس بالذنب (بما فى ذلك التستر على موت زميله) بينما المرأة هى نتاج للثقافة البطريركية».

وأخيرا، يعتقد ج. هوبرمان أن الفيلم جيد، لكنه يتساءل عما يقوله: «هذا فيلم مثل جرح ينزف دما.. فيلم قوى لا يعرف التردد، قاس، ولكنه يفرض نفسه.. ومما يحسب لستون أن «مواليد الرابع من يوليو» لا ينسى ابدا أن ما ينتج فى النهاية عن الحرب، هو الجرح والدمار والشلل وتدمير أنسجة الجسم البشرى.

«يهتم كل من كتاب كوفيك، وفيلم ستون، وأداء توم كروز، بانهيار الجسد. هذا الانهيار يمتد إلى تدمير الأسلحة التى تتسلح بها شخصية رون الوطني. ويمتلك أداء توم كروز خاصية الميلاد القسرى الثاني، المحاط بالرطوبة والهذيان وأجواء اطلاق النار وافتعال الشجار. هذه المشاهد الفظيعة والمثيرة للشفقة فى وسط الفيلم، تدفع الأحداث إلى نهاية غير محددة، بعد أن يولد رون كمناضل ضد الحرب».

«يؤمن ستون بعملية التطهير الدرامي، ولديه نزعة طبيعية مجنونة للكز المشاهدين. لكن الفيلم ثقيل بشريطه الصوتى ولقطات الفلاش باك غير الضرورية. فهناك الكثير من الاستطرادات فى الفيلم مثل أغنية (الولد الجندي) التى نسمعها فى الحفل المدرسي، وتحويل الأم التليفزيون من مظاهرة مناهضة للحرب الى أغنية «اضحك» و«المطر الثقيل». ان ستون يريد أن يطهرنا جميعا من فيتنام، للصالح الوطني. وبكل استعراضاته العضلية فى استخدام حركات الكاميرا، يبدو مستعدا دائما لأن يصبح بطيئا وتراجيديا. أنه يعبر عما يشعر به من أسى لما وقع فى فيتنام، ولكن ما هو هذا الأسى تحديدا؟ على الرغم من (أو ربما بسبب) حقبة استنزفت فيها مواردنا، أصبح من الواضح تدريجيا أن الحريق الفيتنامى الكبير كان ذروة الامبراطورية الأمريكية.

و«مواليد الرابع من يوليو» مثل تسديدة قوية فشلت فى الوصول إلى هدفها. والصدق الذى يعكسه ستون، هو نوع من عزاء النفس على نحو غريب. انه ينكر احساسه بالحنين حتى وهو فى قمة الشعور به».

أما النقاد الذين لم يعجبهم الفيلم فقد رأوا أنه يمتلئ بالمبالغات العاطفية الدرامية، أو أنه عمل مشوش، أو حتى لا يقول شيئا على الاطلاق.

بولين كيل مثلا رأت أنه مزيج من أفلام «كاري» و«الرفيق المنشوري» و«كل شئ هادئ فى الميدان الغربي». فقد كتبت تقول: «ليس مقنعا أن رون كوفيك كان بريئا كما يصوره كل من الفيلم وكتاب السيرة الذاتية الصادر عام ١٩٧٦. فهل كان هذا الشاب يعيش فى الوهم؟ على مستوى ما، كلنا نعرف بشاعة الحرب... [الفيلم] يبدو كما لو كان فيلما من الأفلام المناهضة للحرب، لكل الحروب.. لكن ليس بوسع المرء الثقة فى ذلك، فلا يوجد مشهد واحد يكتشف فيه البطل رون كوفيك، أن الحرب شئ خطأ، اننا نراه ببساطة يتحول من المرارة الشخصية إلى يقين من نوع آخر. ويظل يصيح طوال الوقت أن عضوه الجنسى لن ينتصب مرة أخرى. ويعتمد الفيلم اساسا على حاجة رون العاطفية إلى جعل الناس يعترفون بفداحة خسارته. هناك طفل يصرخ ويطلب لفت انتباهنا، طفل لا نستطيع ان ننكر مزاعمه. لكننا نخرج من الفيلم ونحن لا نعرف شيئا عنه فيما عدا استقامته الأخلاقية. أعتقد أننى لم يسبق أن شاهدت عملا ملحميا عن خاسر كهذا الفيلم. (اساسا، يعتبر فيلم «مواليد الرابع من يوليو» فيلم هجاء سياسى ساخر، ولكن بشكل مباشر). أن رون كوفيك العاجز جنسيا يتخذ الأمة رهينة... وستون يتملق المشاهدين بأسطورة أننا كنا نؤمن بالحرب ثم استيقظنا من غفلتنا. أنك لا تستطيع الاستمتاع بفجاجة ستون لأنها موظفة لخدمة النفاق».

ووجد مايكل كوفنج أن الفيلم فى معظمه، فيلما من أفلام الاثارة ولكنه يفتقر الى الانسجام. «على مستويات متعددة، يروى الفيلم قصة مشوشة مضطربة اخلاقيا. اذ ا افترضنا أن كوفيك لم يتعرض للاصابة، فهل كان سيتحول بهذه القوة ليصبح مناهضا للحرب؟ واذا افترضنا أنه اصيب خلال الحرب العالمية الثانية، فهل كان سيقبل ـ بشكل أكثر بساطة ـ حقيقة عاهته، لأن تلك كانت حربا من أجل قضية خيرة؟ (فى مشهد قوي، يتجادل كوفيك فى حانة مع محارب قديم من الذين حاربوا فى الحرب العالمية الثانية، ويصف هذا الرجل كوفيك بأنه طفل رضيع يتباكى على نفسه). أو فلنفترض أن المستشفى التى ارسل اليها كوفيك بعد الحرب كانت مجهزة بامكانيات أفضل، ومتسعة أكثر، فهل كان كوفيك سيتكيف بشكل أسهل؟ الغريب أن لا ستون ولا كوفيك، يحاولان

حقا الاجابة على هذه الأسئلة. والنتيجة أن شعور كوفيك بالغضب وبالاحباط الجنسي، يبدو أنانيا أو حتى نرجسيا. ولا يعرف ستون أبدا كيف يتعامل مع شخصية الأم بعيدا عن صورة الوحش. أنها تصبح حسب ما يصورها الفيلم، بغيضة ومخيفة أكثر من أى مدفع رشاش من تلك التى كانت تقتل الفيت كونج. ... [عندما يزور كوفيك أسرة الجندى الذى قتله] هذا مشهد سئ للغاية، فكوفيك يخلص نفسه من كل شعور بالذنب، لكنه خلال ذلك، يجعل الأسرة كلها تشعر شعورا بشعا، كما لو أن ابنهم فقد حياته من دون جدوى... «الفصيلة» كان فيلما أفضل وأكبر، وكان وليد معاناة ورؤية مأساوية، بينما كل حصيلة فيلم «مواليد الرابع من يوليو» هى الادانة».

ورغم أن ستون وكوفيك يصران على أن الفيلم «واقعى» يروى الحقائق كما وقعت، من المهم ملاحظة أن تاريخ خدمة كوفيك، على الأقل من الناحية الاحصائية، شاذ جدا. يعلق كريستيان ابى على الفيلم بقوله: «معظم ابناء ذلك الجيل نشأوا يحبون جون واين، ويثقون فى كنيدي، ويحبون وطنهم. ومع ذلك، لم يدخل إلا أقل من نصفهم فقط الجيش. ولم يذهب إلى فيتنام الا ١٢ فى المائة منهم.. ومعظم أبناء الطبقة العاملة الذين ذهبوا إلى فيتنام، تطوعوا لأداء الخدمة العسكرية، ليس لأنهم كانوا مؤمنين بأنها ستحقق لهم وضعا اجتماعيا أفضل وأمجادا، بل لأنهم كانوا ببساطة يعتبرونها واجبا ينبغى أداؤه. والفيلم يخفى أيضاً انحياز نظامنا المخزى للأغنياء ضد الفقراء، وأن أولئك الأقل تعليما كانوا من البداية الأكثر قوة فى المطالبة بالانسحاب. وبدلا من التركيز على شخصية الأم، كان من الأكثر شجاعة وصدقا أن يصور ستون والده الذى ينتمى إلى الطبقة العليا، وهو يقول لابنه بثقة، إن من الضرورى التضحية بالفقراء لحماية مصالح وول ستريت (راجع الفصل الأول).

ويرى روبرت ستون أن الفيلم مجرد فيلم تجارى آخر على شاكلة «أفضل سنوات حياتنا» بعد تحديثه. فهو يقول: «يبدو الفيلم كما لو أنه يرجع محنة الحرب الباردة إلى الحياة المتخلفة فى ماسابيكوا. والفيلم كله عبارة عن تفسير ارتجالى يقوم باختزال مأزق الديموقراطية الشعبية والفساد المرتبط بالقيم البطريركية (المجتمع الأبوي) والسيطرة الدولية، والأفق الروحى المحدود للطبقة العاملة الأمريكية، فى أنماط تخضع للمعالجة الهوليوودية، مبتذلة فى مباشرتها، ومطلقة فى أخلاقياتها... ان الاعتزاز الذكورى عند الضابط الذى يقوم بتجنيد تلاميذ المدارس، والاحتشام المفرط الكريه والامتثال البورجوازى الصغير عند والدى كوفيك، يقدم باعتباره أساسا للحكم على الوطنية. ومن ناحية اخري، هل يمكن اعتبار احتفال أهالى ماسابيكوا بالرابع من يوليو

فى جو مشمس صاف، يرفعون فيه أعلامهم ويدقون طبولهم، مجرد مصيدة موت يتم من خلالها اخضاع الاطفال المتحمسين لرغبة حكومة شريرة فى الحرب من أجل الحرب؟ ... أن المشاهد التى تصور معاناة الشاب وأسرته هى مشاهد مرهقة، واللاشعور الكاثوليكى الضيق الأفق عند ذوى الياقات *الزرقاء* هو أمر مثير *للرثاء*، حتى ليبدو أن موضوع الفيلم يتمثل فى عجز أصنام لونج أيلاند وأعلامها وصلبانها وأوثانها عن حماية سكانها من الكارثة.

«بعد ذلك، يضع ستون فى فيلمه ثورة امريكية لكى يفرح بها الأطفال. ويتعرض المتظاهرون الذين يقودهم توم كروز فى مقعد المشلولين، أولا لقمع *الشرطة*، ثم يرسلون وفدا منهم لتخريب الحفل، ويتمكنون تقريبا من دفع نيكسون إلى مغادرة المدينة. ويلقى كروز خطبة يؤكد فيها أنه يحب بلاده، ويدين قيادة البلاد ويصفها بأنها طغمة من «اللصوص والمغتصبين والمجرمين» ولكن لحسن الحظ، هناك ولايات متحدة جديدة، يرمز اليها بمؤتمر الحزب الديموقراطي، يخاطب كروز/ كوفيك الأمة كلها من خلاله. وأغلب الظن، أن ماءمابيكوا لن تحتفل مرة أخرى بالرابع من يوليو... وكل ما نخرج به فى النهاية، حركات مسرحية راديكالية، وحلول وسط ليبرالية غير مقنعة، ويأس ثقافي. أو بمعنى آخر، أفلام تجارية».

لكن فريق الانتاج بدا راضيا عن الفيلم. فقد قال توم بولاك، رئيس شركة يونيفرسال وراعى الفيلم «ان توك كروز هو الشاب الأمريكى الذى يمثل كل الأمريكيين. ويكتسب الفيلم قوة بفضل وجود بطل من أبطال فيلم «مدفع *القمة*» فيه. ليس رون وحده الذى يخوض تجرة مريرة، ولكن توم كروز، أو ما نستقبله من توم كروز».

أما توم كروز فقد صرح فى نهاية التصوير: «انه فيلم يقول أننا لا يجب أن نثق ثقة عمياء فى قادة هذا البلد، بل يجب أن نبحث وأن نعرف أين نقف وبماذا نؤمن. ليس من السهل العثور على حقيقة كل شئ. هذه هى حقيقة ما حدث هناك. *واذا* أردت أن تعرف حقيقة فيتنام، فقد كانت أساسا حربا اقتصادية».

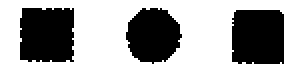
وقال رون كوفيك *ردا* على سؤال حول ما *اذا* كان الفيلم يغلق صفحة فيتنام: «من الواجب أن يكون الامر كذلك. فالسينما العظيمة والأدب العظيم يجب أن يقدما الحماية. ويجب أن يتمتع العمل الفني بالصدق لكى يبقى على الناس احياء. الأفلام لا يجب أن تكون للتسلية فقط، ولكن عليها مسؤولية. ان ابداعاتنا، حينما نكتب أو نصنع الافلام، يجب أن تساهم فى التوجيه، وأن تكون بوصلة تتجه بالروح نحو الأفضل، بوصلة جيدة ترشد الناس إلى مقصدهم وتحافظ عليهم».

وبعد العرض الأول للنسخة الكاملة من الفيلم، قال ستون: «ان قصة رون هى رؤية متماسكة لكل تجربة فيتنام، قبل واثناء وبعد الحرب. لقد كانت هناك حرب عندما عدنا إلى الوطن. لقد كان شركا خداعيا، فقد عدنا لكى نتلقى صفعة على قفانا. وكنا فاقدين لتوازننا. ولم يكن أحد مهتما بفيتنام. وكان سلوك الجميع يتلخص فى: «آسف.. كان هذا ضياعا للوقت». لم يكن شعورا عدائيا، ولكن لا مباليا. وكذلك الأمر فى قصة رون. شعرت اننى استطيع أن أمزج أجزاء من قصتى الشخصية بقصص آخرين».

وفى معرض رده على النقاد قال ستون: «أنهم يقولون إننى فج. ولكن انتونين أرتو قال أننا نحتاج قبل كل شئ، إلى مسرح يوقظ الناس، ويوقظ العقل والقلب. سأبقى فى الوجه طيلة الوقت. دائما فى وجوهكم. اننى أمقت فكرة دفع المشاهدين دفعا إلى وجهة معينة. أننى أعبر عن عاطفتى، وعن مشاعرى الصادقة. هذا كل ما أفعل. البعض يحب هذا والبعض الآخر يجده زائدا عن الحد. (وملاحظا أن عرض الفيلم بدأ يوم قيام الولايات المتحدة بغزو بنما استمر يقول)، انه نفس نمط التفكير الذى يفترض أننا نستطيع أن نرتب بيوت الآخرين. وهذا يتفق تماما مع ما أصوره فى فيلمى».

ويواصل ستون: «ان «مواليد الرابع من يوليو» فيلم متعدد المستويات قياسا الى «الفضيلة». لم تكن هناك افلام واقعية عن حرب فيتنام، وشعرت ان من المهم أن أتذكر كيف كانت، قبل أن يتقدم بنا العمر كثيرا. أردت تثبيتها فى الذاكرة عند أولئك الذين كانوا هناك، وتذكير الشباب بأنها وقعت، لكى يعملوا على عدم وقوعها مرة أخرى. لقد قتل كل من عرفتهم من الأولاد، واذا لم نكن قد تذكرنا الحرب لكان معنى هذا أنهم ماتوا دون سبب».

وقد حقق الفيلم نجاحا تجاريا كبيرا، ومنح اتحاد المخرجين الأمريكيين أوليفر ستون جائزة أحسن مخرج عام ١٩٨٩، كما رشح الفيلم لثمانى جوائز أوسكار، حصل على أربع منها.



الفصل الثامن

الأبـــــــواب

عرف أوليفر ستون باهتمامه الشخصى الكبير بمغنى الروك الأمريكى الراحل جيم موريسون. وقد قال ستون فى احدى المقابلات الصحفية: «عندما مات موريسون عام ١٩٧١ شعرت بصدمة كبيرة، تماما كما شعرت عندما مات جون كنيدي. لقد كنت أقدسه». وقبل أن يبدأ اخراج فيلم «الأبواب» قال ستون: «كان جيم موريسون الوجه الآخر لرون كوفيك فى الستينات.. كان رون الولد الطيب، وموريسون الولد الشرير، ويمكننى تسليط بعض الأضواء على ذلك.. فهناك الكثير من معالم الولد الشرير فى تكويني، فقد كنت عنيفا فى تمردي، وكنت أسعى إلى تجاوز كل الحدود. وحينما كنت فى فيتنام، أردت الوصول إلى الدرك الأسفل، وكنت أجد نفسى فى شخصية جيم موريسون. لقد كان شخصية ديونيسية (نسبة إلى ديونيسس اله الخمر عند الاغريق مثل باخوس - المترجم).. كما كان شاعرا وفيلسوفا، وأود أن أسلط الأضواء على حياته».

وقد أُطلقت على موريسون أوصاف مثل: استعراضى وشاعر وساحر وشخص محبوب وصعلوك من الميالين إلى تدمير الذات، انجذب إلى موسيقى الروك انجذاب العاشق المدله. وقال عنه أحد الكتاب «كان يرى أن الجنس هو همزة الوصل بين المتعة والسياسة.. وكان يتآكل من الداخل بفعل هواجسه الجنسية». وزعم كاتب آخر أن موريسون «كان مثل النبى «ديفيد» لمايكل أنجلو ولكن فى ملابس من الجلد الأسود، أو صامويل بيكيت ولكن على شاطئ فينيسيا، أو أوديب فى ثياب مدمن عقاقير الهلوسة». وقال عنه ستون: «مع جيم، أشعر بالكثير من الدفء والراحة.. انه مثل شقيقى الأكبر».

والطريف أن أول سيناريو كتبه ستون عام ١٩٦٩ بعنوان «راحة» كان فى موضوعه ورؤيته البصرية، مستلهما من موسيقى فرقة «الأبواب» **Doors** وفيه يذهب البطل إلى فيتنام، ويقع فى أيدى قبيلة من سكان الغابات ويموت فى الفصل الثانى (ظلال من «سفر الرؤية الآن»!) ثم ينتقل إلى عالم الروحانيات المصرية تحت الأرض، وعلى شريط الصوت فى الفصل الثانى المفروض أن نسمع موسيقى فرقة «الأبواب». يقول ستون: «لم أكن أجيد كتابة سيناريو طويل من هذا النوع، لكنه أحد سيناريوهاتى المفضلة، فهو وحشى وسيريالي. وكان مليئا بالعاطفة التى لا تحدها تقاليد الصنعة». والغريب أن هذا السيناريو عثر عليه فى حوزة جيم موريسون بعد وفاته.



لقطة من فيلم "الأبــــواب"

كان الطريق إلى تحقيق فيلم «الأبواب» طويلا وشاقا، فبعد وفاة جيم موريسون عام ١٩٧١، وقع نزاع قضائى على الضيعة التى كان يملكها، بين المرأة التى اعتبرت زوجته عرفيا، وبين الأعضاء الثلاثة الآخرين فى فرقة «الأبواب» من جهة، ثم بين والدى موريسون ووالدى زوجته بعد وفاتها من جهة اخرى. ووضعت الضيعة تحت ادارة المحكمة لمدة ثمانى سنوات إلى أن يتم الفصل فى النزاع. ومع إعادة احياء الفرقة عام ١٩٨٠، ثم صدور كتاب «لا أحد سيخرج حيا من هنا»، بدأت هوليوود تهتم بالموضوع، ولكن ظلت مشكلة تأمين الحقوق مستعصية على الحل. وأبدى جون ترافولتا رغبته فى القيام بدور موريسون، لكن أعضاء الفرقة اعترضوا على اسناد الدور إلى ممثل. وأعد المخرج بريان دى بالما سيناريو عن موريسون عام ١٩٨٢. وأعلن المخرج وليم فريدكين أنه يريد أن يصنع «الثور الهائج على مستوى موسيقى الروك»، لكن سرعان ما تراجع الجميع. وفى عام ١٩٨٤، تمكن بيل جرَاهام من شراء كل الحقوق. واشترت شركة كولومبيا الحقوق منه، ثم كلفت كاتبا بعد آخر بكتابة السيناريو، ثم كتابا آخرين بتعديله، واستدعى ستون للمساعدة ثم استغنى عن خدماته، ثم عاد مجددا، ثم استبعد مرة ثانية. وهكذا، تأخر انجاز المشروع. وحدث فى مرحلة معينة أن رفضت الفرقة أن يقوم ستون باخراج الفيلم بدعوى أنه «شديد الكآبة». وفى عام ١٩٨٨، قام الشخصان المسؤلان عن العثور على منتجين للفيلم بزيارة ستون فى منزله. ويتذكر هو أنه قال لهما فى ذلك اللقاء: «أريد أن يلعب فال كيلمر دور جيم موريسون.. هذا هو الممثل المناسب». لكنه سرعان ما انشغل بالتحضير لفيلم «ايفيتا». وفى أواخر ١٩٨٨، توقف المشروع بعد أن ذهبت الحقوق إلى شركة كارولكو التى كان ستون متفقا معها على اخراج فيلمين. وفى أغسطس ١٩٨٩، وافق ستون على اخراج «الأبواب» بعد أن ينتهى من فيلم «ايفيتا»، وبدأ فى كتابة السيناريو مقابل حصوله على أربعة ملايين دولار اضافة إلى نسبة من الأرباح، وخلال ذلك، شرع فى مقابلة أشخاص كثيرين وتسجيل أحاديث تفصيلية معهم عن شخصية جيم موريسون. ومع انهيار مشروع فيلم «ايفيتا»، دخل «الأبواب» مرحلة الاستعداد للانتاج. وكان قد انفق على المشروع بالفعل مليونان من الدولارت، وأصبح سبعة منتجين متورطين فى انتاجه من بينهم كلايتون توماس، وأ. كيتمان منتج أفلام أوليفر ستون.

وبعد دراسة مكثفة للموضوع وخلفياته، اختار ستون أن يجعل بطله كما يقول: «يواجه الكاميرا ويبوح لها بما فى نفسه. سيظل هناك نوع من الغموض فى الشخصية، لكن تبقى العلاقة مع الكاميرا أساسية، انه لا يختبئ.. لكنه يعبر عن أفكاره الداخلية من خلال قصائده وأغانيه».

وبعد أن أنجز ستون جزءا من السيناريو، اكتشف مساعده (راندال جونسون) حقائق جديدة في حياة موريسون، منها أنه كان يعاني من العجز الجنسي حتى قبل أن يصبح نجما مشهورا وقبل ادمانه تعاطي العقاقير المخدرة، وهي مشكلة وجد جونسون أنها قد تكون السبب في عنفه وتمرده الشديد. وكانت المعالجة التي كتبها جونسون تصور موريسون كرجل يتظاهر بالجرأة والشجاعة، لاخفاء احساسه الداخلي بالعجز. وفي الاجتماع الذي انعقد لمناقشة التفاصيل الجديدة، وحضره جونسون مع ستون ومنتجي الفيلم والمسؤولين عن تنفيذ المشروع، ذهل بيل جراهام عند سماعه بموضوع العجز الجنسي، ورفضت المنتجة ساشا هراري تصديق الأمر، بينما اتخذه ستون مادة للمزاح. وكان رأي جونسون أنه يمكن تخفيف الصدمة عن طريق الاكثار من الموسيقى والغناء وحركات الكاميرا. وبنفس الطريقة تم تقليص شخصيتي المرأتين اللتين ارتبط بهما موريسون عاطفيا إلى مجرد «ديكور خارجي.. بل إن باميلا كورسون (احدى المرأتين) تصل إلى حد وصف نفسها لمسؤول الجمارك في المطار بأنها مجرد «حلية».

وواجه السيناريو الكثير من المشاكل. كان والدا بام كورسون قد حصلا على تعهد بعدم اظهار ابنتهما وهي تتعاطى المخدرات، وعدم الزج بها في الظروف المحيطة بوفاة جيم موريسون. ورفض والدا موريسون السماح باستخدام القصائد الأخيرة لابنهما في الفيلم، وكان ستون يرى أن قصائد موريسون هي قصائد من «الشعر الخالص» وكان موريسون يستعين بها في مواجهة لحظات الشعور بالاكتئاب التي كان يمر بها. ولذا سعى ستون للوصول إلى حل وسط. لكنه أدلى بتصريحات غاضبة إلى مجلة «٢٠/٢٠» ازاء موقف والدي موريسون، مؤكدا أن هذه القصائد «تنتمي للعالم كله».

وتمكن ستون أخيرا من الحصول على موافقة والدي موريسون على استخدام قصائد ابنهما الأخيرة، وهي نقطة علقت عليها المنتجة ساشا هراري بأن ستون «يتعامل بجدية مبالغ فيها مع موريسون كشاعر». واستقر الأمر على عدم اظهار شخصيتي والدي موريسون في الفيلم إلا في مشهد واحد فقط.

وسعى ستون أيضا إلى أن يضم الفيلم بعض الشخصيات الأخرى الحقيقية. ووجه بيل سيدونز، المدير السابق لفرقة «الأبواب»، نقدا شديدا للسيناريو، فقد رأى أنه يركز بشكل خاص على الجانب الحسي في شخصية جيم موريسون، وليس «على الرجل كما عرفته، كانسان دافئ يتمتع بالموهبة والذكاء يكن احتراما كبيرا لبعض الناس.. لقد كانت هناك أشياء كثيرة غير دقيقة في السيناريو، وكان مبنيا على الخيال. وقد أكد لي ستون أنه عمل خيالي». لكن سيدونز وافق على تصوير شخصيته في الفيلم.

وبعد اعادة كتابة السيناريو عدة مرات، اختار ستون بناء للسيناريو يخضع لما تعبر عنه الأغاني الخمسة والعشرين التي اختارها. يقول ستون: «تركت الموسيقى تعبر عن طابع كل مرحلة من مراحل الفيلم.. فى الجزء الأول من الفيلم أستخدم الأغاني البريئة، وفى الجزء الثاني أغاني «النهاية» و«الناس غريبون» إلى أن نصل الى مرحلة الانهيار بأغنية «استعراض خفيف»، ثم نعود الى «خمسة على واحد» فى مشهد المواجهة الاستفزازية فى ميامى ، ثم الى أغنية أكثر رقة هى «امرأة لوس انجليس»، ونصل فى النهاية إلى أغنية «المصلى الأمريكي». كان هذا بشكل عام ايقاع الفيلم».

وبعد أن أجرى ستون اختبارات لمائتى ممثل، اسند دور جيم موريسون إلى فال كيلمر. وقام كيلمر بأداء تجربة أمام الكاميرا وهو يرتدى ملابس نجم الروك، مع فرقة موسيقية تم استئجارها خصيصا، ومصور يقوم بتصوير شريط فيديو للعرض. وكان ما جذب ستون اساسا إلى فال كيلمر، ملامح وجهه الأمريكية البحتة، وغروره الضمنى وفوضويته. ولكى يبدو كيلمر مشابها لموريسون، قام بصبغ شعره، واستخدم عدسات لاصقة سوداء وقام بتقليد حركات موريسون المسرحية.

ووقع الاختيار على الممثلة ميج رايان للقيام بدور باميلا كورسون، رفيقة جيم موريسون التى ماتت عام ١٩٧٤ بعد أن أفرطت فى تعاطى المخدرات. وطلب ستون من الممثلة أن تدرس لمدة ستة اسابيع ثقافة فترة الستينات: الأغانى والأشعار والموسيقى وطابع الفترة عموما. تقول ميج رايان: «كانت باميلا فتاة ضعيفة للغاية، وكان ذلك الفتى هو كل حياتها، فقد كانت ترى من خلال عينيه. انها شخصية أنثوية جدا بمعايير كثيرة.. وكان الحب عندها مبررا لكل شئ. وهو شئ جميل حقا، لكنه قاتل».

وكان كيلمر يرى أن العلاقة بين موريسون وباميلا أقرب إلى رقصة الموت، كما تظهر فى العديد من مشاهد الشجار العنيف بينهما: «كنا ننشغل فى اخراج شظايا الزجاج من ركبتينا فى فترات الراحة بين التصوير، وقد تعاملنا مع مثل هذه المواقف بكثير من المرح والحساسية، وكنا نعتمد تماما على بعضنا البعض فى تلك الظروف الحساسة التى يتعين عليك أن تواجهها وأنت تتقمص شخصية أخرى».

وبعد ثمانى سنوات من الجهود، بدأ تصوير فيلم «الأبواب» لمدة ثلاثة أشهر، بميزانية أربعين مليون دولار. وكان العمل يشمل التصوير فى ثمانين موقعا مختلفا، والاستعانة بثلاثين ألف ممثل ثانوى (كومبارس) اشتركوا لعدة أيام فى مشاهد الحفلات التى أقامها موريسون فى ميامي. واستعان ستون بعدد كبير من «الهيبيز» المزيفين، فى مشاهد حفل لوس انجليس، ويحصل هؤلاء على أجور أكبر من أجور

الكومبارس العاديين. واضافة إلى لوس انجليس، شملت مواقع التصوير صحراء موجاف وسان فرانسيسكو ونيويورك وباريس. وحصلت بلدية غرب هوليوود على ستين ألف دولار مقابل السماح بالتصوير لمدة ثلاث ليال فى شارع «صن ست بوليفار». وعلق المنتج كيتمان على ذلك بقوله: «بالتأكيد لم يعد الأمر على ما كان عليه فى الستينات.. أنها الثمانينات اللعينة بكل جشعها»!

واستخدم ستون فى تصوير الحفلات الموسيقية كاميرات اضافية ومعدات أخرى كثيرة. ولكى يتمكن من استخدام حركة الكاميرا وهى تدور ٣٦٠ درجة فى مشاهد الجموع التى تصفق وترقص على ايقاعات الفرقة، تم المزج بين تسجيل صوتى مكتوم خافت التردد، وبين شريط صوتى مسجل سلفا للأغاني، وأذيع على المتفرجين للتفاعل معه. وفى مرحلة المونتاج، استبعد شريط الصوت الخافت اليكترونيا.

واستخدم بوب ريتشاردسون - مدير التصوير - الحركات الطويلة المتعرجة للكاميرا للتعبير عن فوضوية أغانى فرقة «الأبواب» وسيريالية أشعار موريسون.

ولاستبدال أداء موريسون لأغانيه بأداء كيلمر، استخدمت الشرائط الأصلية لموريسون وتم تشغيلها فى الاستديو بعد استبعاد صوت موريسون منها، وكان كيلمر يستمع بواسطة سماعتين إلى الكلمات مجزأة حسب طريقة نطق موريسون لها. وفى النهاية استخدم صناع الفيلم مزيجا من صوتى موريسون وكيلمر، وكان العازفون الذين يقومون بعزف موسيقى فرقة «الأبواب» يستمعون بسماعات دقيقة الى تسجيلات الأغانى لكى تتوافق ايقاعات أدائهم لها مع ايقاعاتها الأصلية، ولكننا لا نسمع فى الفيلم ما يعزفونه ولكن التسجيلات الأصلية.

وتصف الممثلة ميج رايان تجربتها فى العمل مع ستون على النحو التالي: «يوفر أوليفر الجو الملائم لعمل الممثل. المرء يذهب إلى العمل فيجد نفسه فجأة فى عام ١٩٦٩. فهناك أربعة آلاف ممثل ثانوى فى ملابسهم الكاملة الملائمة، يصرخون جميعا فى جنون وهستيرية، ولا يتعين على الممثل أن يتظاهر بأنه يتدلى من الطابق العاشر فى احدى البنايات وهو تحت تأثير الهيروين، بل انه يتدلى بالفعل من الطابق العاشر متظاهرا أنه تحت تأثير الهيروين».

وتصف الصحفية كاثرين ديكامان («صوت القرية»، ٢٦ فبراير ١٩٩١) ما شاهدته أثناء التصوير على النحو التالي: «يفيق كيلمر من غيبوبته وهو ينضح بالعرق، يوجه ألفاظ السباب إلى الجمهور، ويرقص ويتمايل، لاعنا كل شئ فى امريكا. وتصعد

الرافعة التى تحمل الكاميرا (الكرين) فوق الكومبارس الذين يصرخون ويصيحون ويرقصون، ويندفع الدخان من الآلة المخصصة لذلك، ويمتلئ المشهد بالحياة والحيوية كأننا عدنا بالفعل إلى الماضى. ولا يتمتع الجميع بقدر من الاسترخاء إلا بعد اعادة تصوير المشهد عدة مرات، ثم صعود المخرج مجهدا مشوشا، إلى المنصة، لكى يشكر «الجمهور». وتتطلع اليه الوجوه الشابة المبتسمة باعجاب، فقد نجح فى اعادة احياء الجوانب التى يكن لها الاعجاب فى شخصية جيم موريسون، ويتطلع إليه هذا الحشد الانسانى بحثا عن اجابة».

وأثناء تصوير مشاهد الحفلات الغنائية، اصيب صوت كيلمر بالاجهاد الشديد بعد مرتين أو ثلاث من اعادات التصوير. كان الجو مليئا بالدخان والغبار وشعر كيلمر بتعب شديد من الحركة المتواصلة العنيفة على مدار ايام أثناء الغناء. وعند تصوير المشهد الذى يغنى فيه أغنية «النهاية» التى تعتبر أعنف صرخة احتجاج أطلقها موريسون، وفيها يدعو الجيل الجديد إلى مضاجعة بعضهم بعضا وإلى قتل آبائهم، اقتضى الأمر تصوير المشهد أربعة وعشرين مرة قبل أن يعلن ستون حلول الاستراحة.

وبعد انتهاء التصوير عمل فريق المونتاج فى ستديو الصوت «سكاى ووكر» الذى يملكه جورج لوكاس فى لوس انجليس، لاضافة المؤثرات الخاصة المستمدة من الصور الشعرية لكلمات موريسون. وتظهر الحفلات الموسيقية فى الفيلم غارقة فى مزيج من الأضواء والألوان البراقة: الأحمر والأزرق والأسود، التى تشكل معا نسيجا أوبراليا.

وأسقط أوليفر ستون من الفيلم آراء موريسون السياسية معللا ذلك بقوله: «لقد عبر جيم موريسون عن آرائه السياسية بشكل مباشر فى أغنية «الجندى المجهول» التى اعتبرت هجاء لحرب فيتنام ومنع بثها فى الراديو. وقد اضطررت إلى حذف هذا المشهد لأسباب تتعلق برغبتى فى تكثيف الفيلم وتجنب الاستطراد والاطالة. إننى أعتبر موريسون متمردا أصيلا حتى الآن. وهذا فى حد ذاته موقف سياسي، فماذا تتوقع أكثر من هذا من مغنى روك؟».

وفى حديث معه أثناء انتاج الفيلم تحدث ستون عن مضمون الفيلم قائلا: «أنه يتمثل فى التعبير عن هموم جيم موريسون الروحانية، رحلة البطل عبر الفضاء الطبيعى حيث يسعى إلى العثور على شئ لا يدرى كنهه. انه رجل يبحر من جزيرة إلى أخرى، بحثا عن نفسه وعن مستقره. وهو يشعر بمرارة، بمحدودية بحثه هذا. فلن يتمكن ابدا من تحقيق السعادة التى ينشدها، وهو ينشد دائما المزيد والمزيد. انها قصة أسطورية تنطبق على أى زمان. أننى أحاول أن أصور كيف كان جيم موريسون يجسد الرغبة فى



لقطة من فيلم "الأبواب" لأوليفر ستون

استعادة ديونيسيس وهو ما نريده جميعا فى أعماقنا. لقد كان يعبر عن كل رغباته، لكنه كان يحيا مع الموت، كان ينشد الموت. وأيا كانت الفترة التى يعيش فيها المرء، فانه دائما ما يرغب فى أن يرى ديونيسيس يهبط من الجبال ويأخذه الى الحفل الوحشى الصاخب».

وقبيل بدء عرض الفيلم مباشرة، صرح ستون بأن تجربته فى اخراجه لم تغير رؤيته لموريسون: «لقد تعمقت رؤيتى له واتيحت لى الفرصة لطرح التساؤلات حوله، ولكنى عثرت فى نهاية النفق على غموض كبير وسحر هائل فى شخصيته.. كنت أشعر كما لو اننى داخل بطن كائن أسطورى تتلوى عضلات معدته، أو دودة هائلة الحجم تتحرك عضلات بطنها دون توقف عبر خمسين ضلعا. أعتقد أن هذا الفيلم، بحسيته وفتنته، ابتلعنى تماما كما ابتلع فال كيلمر».

وعن أهمية تصوير فترة الستينات قال ستون: «لقد حفلت تلك الحقبة بألوان متعددة مذهلة، ومن الجميل أن نتّذكر الناس بما وقع فى تلك الفترة الخاطفة من الزمن. ستعود كاميلوت مجددا. جميل أن يتشبث المرء بهذا الحلم، وأن يتطلع إلى ما كان عليه فى الماضى».

ومع بدء عرض الفيلم أثار ستون ضجة عندما صرح بقوله: «أيا كانت نتيجة الفيلم فسوف يقتلوننى بسببه»!

الفيلـــم

داخل ستديو مضاء بالضوء الأحمر، يجلس جيم موريسون، يبدو عليه التقدم فى العمر، شعره قذر، وعيناه زائغتان، لكنه رغم ذلك ما يزال يتمتع بالوسامة كما لو كان الها من آلهة الاغريق، يقرأ احدى قصائده. «سيبدأ الفيلم خلال خمس ثوان»...

يصيح موريسون: «هل كل واحد فى مكانه؟ الحفل على وشك أن يبدأ».

مناظر بصبغة صفراء فى الصحراء. سيارة من الأربعينات تحمل أسرة فى طريق قذر. السيارة تعبر حطاما.. بعض الهنود الحمر مصابين أو واقفين على جانب الطريق مع رجال الشرطة.. دماء وصمت. يتبادل الطفل «جيم» النظرات مع هندى عجوز. الأم تقول لابنها أنه مجرد حلم.

فى الصحراء.. جيم وهو فى العشرين من عمره، ينتقل بطريقة ايقاف السيارات العابرة (أوتوستوب) نحو الغرب.

عنوان: فينيسيا، كاليفورنيا ١٩٦٥.

ممر مزدحم بالهيبيز والفتيات الحسناوات. على شريط الصوت أغنية «اننى ذاهب إلى الغرب حيث انتمي».

فتاة حسناء ذات شعر أحمر تسير مع كلبها. موريسون يتبعها. تدخل بيتا فى شارع الحب. موسيقى أغنية «لديها حكمة وتعرف ما تريد». موريسون يراقب حتى حلول الظلام، ثم يتسلق شجرة ويصعد إلى السطح حيث تقف الفتاة تتأمل.

تسأله: «ألديك مشكلة مع الأبواب»؟

– مضيعة للوقت.. لقد تبعتك من الشاطئ.. «لأنك التى أرغبها».

فى معهد السينما بكاليفورنيا. موريسون يعرض فيلما من تصويره. لقطات خاطفة لشقراء فى ملابس داخلية سوداء، جنود نازيون فى مسيرة، احتفالات تقليدية عند الهنود الحمر. صوت موريسون: «استمعوا ايها الأطفال إلى أصوات الليل. أرأيتم الله؟». صديقه راى يقول: انه عمل عظيم.. شعر.. هذا هو الفن الحقيقي.

الأستاذ (يقوم بالدور اوليفر ستون) يعلق ببرود على الطابع المتكلف والمصطنع فى الفيلم. جيم يغادر القاعة.

موريسون وباميلا يسيران على الشاطئ فى الليل. الفتاة تقرأ قصائده من كراسة تمتلئ برسوم الأشكال الأسطورية.

موريسون يقول إنه يشعر بالحياة عندما يواجه الموت، وانه مفتون بالسحرة من الهنود الحمر. «انهم أول من اخترع الجنس».

موريسون وراى يسيران على الشاطئ. راى يحاول صنع الأفلام، وموريسون يكتب الأغاني: «فى رأسى حفل موسيقى كامل».

الاثنان يفكران فى تأليف فرقة موسيقية، يقترح جيم اطلاق اسم «الأبواب» عليها ويقول ان الاسم مستمد من قصيدة للشاعر وليم بليك يقول فيها: «عندما تظهر أبواب الرؤية.. ستظهر الأشياء على حقيقتها».

أعضاء الفرقة: جيم وراى وروبى وجون، يتدربون على أغنية.

حفل فى أحد النوادى فى وجود حشد كبير من الفتيات اللاتى يصرخن فى نشوة.

عنوان: منطقة صن ست، بعد ستة أشهر. أضواء النيون تلمع فوق مجموعة من الخيام، وتجمع كبير للشباب. موريسون يغنى «اشعل ناري» وهى أغنية تدفع الفتيات إلى الصراخ.

مدير فنى يعرض على أعضاء الفرقة التعاقد معهم، يقولون له إنهم سيبحثون الأمر فيما بينهم. يعلق الرجل فى سخرية: «انكم فرسان حقا. لكن الفروسية لا تدفع الفواتير». ينتحى جانبا بجيم ويحاول اغراءه بالتخلى عن زملائه والتعاقد معه منفردا، مؤكدا له أنه موهوب ويمكن أن يصبح نجما رائجا.

يشق أعضاء الفرقة طريقهم بين الجمهور وهم تحت تأثير المخدرات. يقولون انهم سيذهبون الى الصحراء.

فى الصحراء، أفراد الفرقة وصديقاتهم يشقون طريقهم وسط الرمال وهم مخدرون. يقول موريسون إنه شاهد ثعبانا ضخما طوله عدة كيلومترات، محفور على جلده تاريخ العالم، يبتلع كل شئ. «انه وحش الطاقة».

يعبرالموسيقيون عن مخاوفهم من الانفصال عن بعضهم البعض، ثم يكونون دائرة متشابكة ويقول موريسون: «سأبقى معكم حتى نهاية العالم.. أركب الثعبان».

يجرى بعيدا ثم يظهر مع العجوز الهندى الذى شاهده فى طفولته مع أسد من أسود الصحراء فى خيمة مقدسة. يرى الحادث الذى شاهده فى طفولته ثم يلمح امامه شبحا، الساحر الهندى الذى يتبادل معه النظرات.

عنوان: منطقة ويسكى جو - جو، ١٩٦٦. الفرقة تؤدى أغنية «النهاية»، صرخات الفتيات. موريسون فوق المنصة يدير ظهره للجمهور بينما تعزف الفرقة بقوة. يغنى كلمات «النهاية» ثم يتصاعد انفعاله: «ايها الأب.. أريد أن أقتلك. أيتها الأم.. أريد أن أضاجعك»!

موريسون يصرخ ويتلوى. الجمهور فى حالة صدمة، لقد اخترق موريسون حاجز الممنوع. مدير النادى يقوم بطردهم لكن مدير شركة تسجيلات «اليكترا» يتعاقد معهم.

نراهم وهم يقومون بتسجيل اغنية «اشعل ناري».

عنوان: سان فرانسيسكو، ١٩٦٧: عيد الأطفال محبى الزهور.. أعضاء الفرقة وصديقاتهم بين الجمع.. يظهرون فى صورة تتخذ طابع أفلام الفيديو التى يصورها الهواة:

موريسون يغني في فيلمور، في حضور جمهور كبير، يتمايل فوق شمعدان ضخم ثم يلقي بنفسه فوق الناس الذي يحملونه ويلقون به في الهواء عدة مرات.

نيويورك ١٩٦٧. مجموعة من الفتيات المعجبات تحيط بالفرقة. شركة اد سوليفان تريد التعامل معهم. رقباء الشركة يطلبون اغنية معينة لكن الفرقة تقدم أغنية أخرى استفزازية. جيم موريسون يتخذ وضع التصوير أمام مصورة صحفية حسناء تقول له: «انهم يعبدونك ياجيم موريسون.. يؤلهونك».

موريسون في حفل يقيمه الفنان والسينمائي آندي وورهول. في الحفل عدد كبير من المثقفين المتمردين الذين يدخنون المخدرات. أحدهم يسأل وورهول: «هل يقلد الفن الحياة، أم أن الحياة هي التي تقلد الفن؟». شقراء فاتنة تدعى «نيكولا» تحيى موريسون. راى يقول لموريسون: «هؤلاء الناس مصاصي دماء». أندى وورهول يقدم جهاز تليفون ذهبي هدية إلى جيم موريسون. في الفندق.. باميلا تدخل غرفة موريسون فتجد الشقراء نيكولا في أحضانه.

في مؤتمر صحفي، جيم يقول إن أغانيه تدور حول: «الموت حبا والترحال الدائم.. اننا نؤمن بالجنون، بالفوضى. أنا أؤمن بالتطرف.. انني أحيا في اللاوعي». يقول انه لا يذكر مولده، وإن والديه قتلا في حادث سيارة.

جيم والصحفية الحسناء في الفراش. الفتاة تقول له: «لا تقلق فهذا يحدث احيانا لغيرك من الرجال».

جيم يرى مخطوطة قديمة، الفتاة تمارس السحر الأسود، تسأله: «هل سبق لك أن شربت دما؟ من أين تحصل على الدم؟».

الاثنان يجرحان أيديهما، ثم يرقصان عاريان في شقة الفتاة على أنغام الموسيقى، ثم يتصارعان ويصرخان.

جيم وباميلا في الفراش. تقول له: «هذا يحدث أحيانا لغيرك من الرجال». يقول إن الفتيات يرغبن في جسده وليس في كلماته. وتعلق باميلا: «ربما يمكنك أن تمنح نجاحك بعض الروحانيات». يتشاجران ويشتبكان بالأيدى ويصرخان في وجه بعضهما بعضا.

نيو هايفن، ١٩٦٨. خلف المسرح. باتريشيا.. الصحفية/ الساحرة تقول لجيم إنها تعرف أن والده على قيد الحياة وإنه ضابط بحرى كبير. تسأله: هل كان يحبك؟ جيم يسخر منها. تعود لتسأله عن أمه: «أنهم يريدونك الآن». يقول هو: «أنهم لا يريدونني.. أنهم يريدون رؤيتي ميتا».

شرطي يعثر عليهما خلف المسرح، يظهر حارس موريسون ويقوده الى العرض، الى خشبة المسرح، أمام جمهور كبير من الفتيات اللاتى يصرخن فى نشوة.

موريسون على المسرح يروى قصة ساخرة: «هذا الرجل الصغير الذى يرتدى قبعة صغيرة زرقاء، وبذلة صغيرة زرقاء، دفعني، لأننى كنت مختليا مع فتاة، نفعل شيئا أراد هو أن يفعله لكنه فشل».

رجال الشرطة الغاضبون يقبضون عليه ويقومون بطرده.

فلاش باك: موريسون يسجل قصائدة كما شاهدنا فى بداية الفيلم.

فى حانة، نرى موريسون ثملا يوجه السباب إلى الآخرين، ثم يتبول على الأرض.

باميلا وجيم يحملان أكياس مأكولات ولوازم منزلية فى أحد شوارع الضواحي. يحاولان محاكاة الحياة التقليدية لسكان الضواحى بسخرية. تسأله أين السيارة؟ فيقول انه دمرها. تقول إنه يجب أن يغير الملابس الجلدية القذرة التى يرتديها. «باقى لنا خمسة وتسعين الف دولار ونستطيع افتتاح بوتيك». موريسون يجمد فى حركته «هذا مجرد شئ تافه».

تقول أنها أعدت بعض الطعام، وتتوقع زيارة بعض الأصدقاء، لكنه يرفض العودة إلى المنزل ويقول: «النساء كائنات نبيلة.. لديهن منطق مضحك فى الحياة.. أنتن تحملن أسماءنا بعد موتنا.. (لكنه يرفض مناقشة موضوع الزواج).. اننى جاسوس فى منزل الحب، أعرف مما تخافين». الاثنان يئنان، ثم يعطيها بعض العقاقير المخدرة.

فى منزلهما الفسيح. الاثنان يوجهان التحية إلى الأصدقاء: أعضاء الفرقة ونسائهن، بعض الهيبيز والفنانين. باميلا تتعرف على الصحفية/ الساحرة النيويوركية.

- هل ضاجعت هذه المرأة فعلا؟

- نعم.. أحيانا.

- انه مجنون ولكن ليس إلى ذلك الحد.

يشتبك جيم وباميلا فى مشاجرة عنيفة. جيم ينتزع سكينا لكنه يطعن البطة المشوية على المائدة بدلا منها. باميلا تعلق: لقد قتلت العشاء الذى أعددته!

جيم وباميلا يتعاقان تحت تأثير المخدرات، ويعلق رجل أسود من الحاضرين: هذا الحفل هابط المستوى.

سان فرانسيسكو ١٩٦٨: قاعة ضخمة مضاءة باللون الأحمر. جمهور كبير يتمايل مع غناء موريسون «لم يبق لك شئ تفعله إلا أن تجري.. تجري.. تجري».

مشهد من لقطات متداخلة من الحفل الموسيقي. موريسون يعود إلى المنزل ليجد باميلا فى الفراش مع شاب، الاثنان يدخنان الحشيش. الشاب ينسحب بسرعة، جيم يضعها داخل دولاب ويشعل فيه النار ثم يخرج.

عودة إلى الحفل الصاخب المجنون المضاء بالأحمر.

حفل سرى غامض.. ينصّبون جيم ساحرا، الصحفية الساحرة تبتسم، ثم عودة إلى الحفل الموسيقى الصاخب، موريسون يرقص بجنون، يظهر إلى جواره الساحر الهندى العجوز. موريسون يلقى بنفسه فوق أكتاف الجمهور، يرفعونه على أيديهم ويلقون به ثم يكررونها.. مزيج من الاجساد والأيدى والأذرع. بعض الحضور يتجرد من ملابسه، بينما يصيح موريسون: «أنا الملك السحلية.. أستطيع عمل أى شئ».

وحيدا، يسير فى شوارع لوس انجليس ساعة الغروب.

فى ستديو التسجيل، يبدو موريسون مترهلا وعصبيا. المنتج يعلق: إننى أفتقد جيم.. بينما هو جالس أمامى طول الوقت»!

موريسون يتوقف عن الغناء، يلاحظ اعلانا فى التليفزيون عن نوع من السيارات تستخدم فيه أغنية «اشعل ناري».. لقد حصلت الفرقة مقابل ذلك على خمسة وسبعين الف دولار، يغضب غضبا شديدا ويعبر عن ازدرائه ويحمل جهاز التليفزيون ثم يلقى به.

جيم يرى باميلا.. ترجوه أن يكف عن تعذيبها. يحتضنها.

حفل آخر فى ميامى ١٩٦٩. الفرقة تعزف أغنية «أمسية التدمير». مراسل صحفى ساخر يسجل شريطا يقول فيه: «لقد أصبحوا ممثلين.. ولكن السؤال لماذا هم هنا؟.. أن موريسون يسقط من على المنصة بين كل عرض وآخر.. هل أصبحت الجنازات نوعا من التسلية!».

فى الدرجة الأولى من طائرة ركاب، موريسون يبدو بدينا ملتحيا، يقول لمدير الفرقة: «احضر لنا بعض الهيروين يارجل.. ماذا بك؟».

الرجل يرد عليه بسخرية، مشيرا إلى تضاؤل مستواه الفني. يقول له موريسون: «أتعرف ماذا يريد الجمهور حقا.. شيئا مقدسا».

أفراد الفرقة فى مشادة مع مسؤولى الحفل فى ممر الطائرة. «الجميع يظنون أننا مدمنون».

جيم يعلق: «أننا نتعاطى المخدرات لتوسيع عقولنا، وليس هروبا».

جيم يلح على عضو فى الفرقة أن يشاركه المخدرات: «ستساعدك على أن تعرف بتألق أكثر».

أضواء ساطعة، وصوت مدوى.. الجمهور يراهم فيجن جنونه، يقذف بعض أفراد الجمهور بالمخدرات على خشبة المسرح. مراهق شبه عار يلقى بنفسه من احدى شرفات المسرح فوق الجمهور.

موريسون يغنى «خمسة على واحد»: «لا أحد سيخرج من هنا حيا»!. المؤثرات الخاصة تجعلهم يبدون كما لو كانوا يغنون وسط النار. نساء عاريات يقفزن على خشبة المسرح، يبدأ بعض أفراد الجمهور فى خلع ملابسهم. يظهر الساحر الهندى الأحمر بجوار جيم، مكفهر الوجه. الجمهور يصرخ، ويرد جيم عليهم بالصراخ : «أنتم مجموعة من العبيد الأقذار.. إلى متى تعتقدون أن الأمر سيستمر كذلك؟ إلى متى ستتركونهم يركلونكم؟ هتلر ما يزال حيا ويعيش فى ميامي... فماذا أنتم فاعلون». تدب الفوضى فى المكان وينشب العراك بين الجمهور.

تتوقف الفرقة عن العزف والغناء. يمزق موريسون قميصه ويعرى مؤخرته: «اصعدوا هنا وأرونى ماذا ستفعلون.. تعالوا.. ليس هناك قانون ولا حدود». رجال الأمن يجرونه إلى الخارج.

فى المحكمة. توجه إليه تهمة ارتكاب فعل فاضح. أفراد الفرقة إلى جواره فى المحكمة. يبدو موريسون أكبر من سنه الحقيقي، بدينا وملتحيا ومرهقا.

باميلا حامل من جيم.. تريد الزواج. يقول لها انه لا يستطيع تحمل المسؤولية. تتهمه بالجبن.

يصدر الحكم عليه، ثم يبدأ استئناف الحكم. الفرقة لا تجد عملا فى أى مكان.

موريسون وآثار التعب بادية على وجهه، يشاهد التليفزيون: اغتيال مارتن لوثر كنج، اغتيال روبرت كنيدي، نيكسون، قنابل النابالم فى فيتنام. جيم: «أعتقد أننى سأصاب بانهيار عصبى».

فندق شاتو مارمو، ١٩٧٠. موريسون يقف فى الشرفة فى الطابق العشرين، ثملا يترنح وزجاجة الخمر فى يده، عشرات السيارات تمر فى الشارع من تحته. باميلا تصرخ من نافذة على مقربة منه: «أريد أن أعيش معك».

فى منزل راي. عيد ميلاد أحد أبنائه. يصل جيم مترهلا بدينا. يقول أنه سيسافر إلى باريس.

فلاش باك: جيم جالس فى الاستديو كما شاهدناه فى بداية الفيلم، يقوم بتسجيل قصائده.

باريس ١٩٧١. باميلا ترتدى زيا أحمر، تنادى على جيم فى الشقة التى يقيمان فيها معا. «جيم.. جيم .. أهذا أنت؟».

تعثر عليه جالسا فى الحمام بلا حراك.. يبتعد شبح خيالى عنه ويختفى فى الظلال.

وجه جيم حليق، عيناه مغلقتان، يبدو وقد عاد إليه الشباب.

ننتقل إلى مقبرة بيير لاشاس.. التى تضم رفات شوبان وبيزيه وبلزاك وبروست وموليير. موسيقى كلاسيكية رومانسية تصاحب المشهد. جنازة موريسون.. وجهه بعد ان أجرى عليه بعض التجميل، يبدو كما لو كان يتحرك وقلبه ينبض. زهور وشموع على مقبرة موريسون.. نسمع كلمة تأبين على شريط الصوت.

الأصـــداء

مرة أخرى وعلى نحو فريد، يعزل أوليفر ستون بطل فيلمه جيم موريسون، رغم أن موريسون شاب يتمتع بالموهبة الفنية والخبرة التى اكتسبها مبكرا والمناخ الذى ساعده على الاستقلالية وتحقيق انجازات لم يسبق أن حققها أى بطل من أبطال ستون السابقين. وهو بغرابته وعنفه، يطمح إلى أن يصبح فنانا، بل ويتطلع إلى أن يصدم العالم برؤيته الخاصة ورسالته. وفى الفيلم اشارات كثيرة إلى نظرته الشخصية لدوره ورؤيته، لكن الفيلم لا يدعم هذه النظرة. ومثل أبطال ستون الآخرين، هو منقطع الصلة بأسرته، بشكل تام هنا، وهو رافض باستمرار، يميل إلى التحدى وتجاوز الحواجز الاجتماعية. وهو يرفض بشدة كل الشخصيات والرموز الثقافية والرومانسية والقانونية والتجارية، ولا يستطيع تحمل وجودها. وهو بالتالي، أكثر أبطال ستون الانعزاليين صدامية. ومع ذلك يبدو أنه يضرب رأسه فى الحائط بقدر ما يحقق من انجازات. ويشير ستون إلى فشله المحتم، حتى بشكل كوميدي، عندما يجعل كلا من فتاة الوادى

الحسناء، والصحفية الساحرة، تقول له بنفس الصيغة عقب فشله الجنسي «هذا يحدث لرجال آخرين أيضا». ولا يخرج رد فعل عشاق وجمهور الحفلات الموسيقية طوال الفيلم عن نطاق التملق والخضوع الذى لا معنى له ولا منطق.

أن العالم الذى يخلقه ستون فى هذا الفيلم ، هو عالم كئيب لجيم موريسون. أن جموع الناس، وخاصة النساء، مخلوقات سلبية منقادة، مما يجعلهم أقرب إلى العبيد كما يتهمهم هو بالفعل. تمارس السيطرة عليهم من أعلى، طبقة صغيرة من الموسيقيين والمديرين ومروجى الدعاية وبائعى الوهم الذين يستمرون فى السيطرة اعتمادا على التحكم فى القطيع الذى لا عقل له، وهو امتداد بصرى لصورة المجتمع فى «أحاديث الراديو». وأخيرا، كان يمكن أن يتخذ موريسون، الفنان، الساحر، نجم الاستعراض، وجهة أخرى اذا استطاع العثور على طريقة لاقناع أى شخص باتباعه، لكن مثل هذا الجهد غير مسموح به، حتى لو ثبتت امكانيته.

وقد كان مدهشا أن يلقى الفيلم أصداء نقدية حماسية. فقد كتبت ناقدة «نيويورك تايمز» الجديدة جانيت ماسلن تقول: «هذا عمل لا يمكن تخيل تحقيقه.. ولكنه جاء على كل حال.. فيلم «الأبواب»، بورتريه أوليفر ستون الصاخب الرصين الأكثر صدقا من الحقيقة، بورتريه لفترة الستينات، لأهم فرق موسيقى الروك وأخطرها. يقدم فيلم «الأبواب»، الذى يعتبر زاعقا حتى بمعايير افلام ستون، مشوار الفرقة.. صعودها المدوى برؤيتها الجديدة الشجاعة، ثم انهيارها وتلاشيها فى الظلام، ويقول الفيلم إنه انهيار نتج عن الافراط فى المخدرات والخمر والمبالغة فى السلوكيات الغريبة والسعى لارضاء متطلبات الشهرة. ومن المؤكد أن الفيلم برؤيته هذه سيثير الكثير من مشاعر الحب - الكراهية، تماما كما أثارت الفرقة نفسها. ولكن هناك أمران مؤكدان: أولا، نجاح أوليفر ستون فى جذب اهتمام المتفرجين بقوة، وابقائهم مشدودين إلى الفيلم لساعتين. وثانيا، نجاحه فى اعادة جيم موريسون إلى الحياة...

«ولكن ما الذى دمر جيم موريسون؟ الفيلم يتجرأ أحيانا على الاشارة إلى أنه مات تكفيرا عن خطايا جمهوره. ولكن من الممكن أن يكون المرء مهووسا بالفرقة دون أن يكون قد ساهم بالضرورة فى دفع موريسون إلى مصيره. إلا أن ستون يبدو أقل نجاحا فى تقديم حكم نهائى على الستينات وعلى بطله، اكتفاء باعادتهما إلى الحياة بقوة كبيرة وغريبة».

ومنح الناقد ديفيد دنبي، وهو من نقاد ستون المتحمسين، تأييده للفيلم، لكنه قدم تصورا مليئا بالتناقضات: «أن فيلم «الأبواب» لأوليفر ستون هو أكثر الأشياء التى

أستطيع تخيلها، طموحا من الفرقة نفسها. وحسب هذا الفيلم، كان موريسون، الذى كتب قصائد مدرسية وامتلك موهبة موسيقية محدودة، بمثابة تجسيد لديونيسيس. ان أوليفر ستون يرغب فى صنع أفلام تشبه الأحلام السيئة، وهذا الفيلم الغنى والقوي، مزيج جرئ من هلوسات مدمنى المخدرات والعنف وهستيريا حفلات موسيقى الروك، مع الأيقونات الثقافية المعتادة لحقبة الستينات: بليك، عقار إل. اس. دي، الطقوس الغريبة، نيتشه، صحفيو الروك، وأشجار الصبار الأمريكي.. وتمتزج كل هذه الأشياء معا فى صور متدفقة لا تنتهي. ورغم كثرة حركات الكاميرا فى مشاهد حفلات الروك، فالمدهش أن الفيلم متماسك. وبوسع ستون أن يصنع أفلاما محكمة عن مشاعر لا يمكن التحكم فيها، عن أناس يتجاوزون الحدود، فلديه طاقة هائلة، لكننى بدأت أشعر باليأس منه، لأن قدرته تجعله يستبعد أدنى أثر للمرح...

«فى الفيلم بعض اللحظات التى لا تنسى (مشاهد حفلات الفرقة بوجه خاص)، وهو يجسد جانب من جوانب الستينات أفضل مما فعل أى فيلم آخر، النرجسية المفرطة التى جعلت شاعرا مدرسيا مغرورا مثل جيم موريسون، يتطاول على جمهوره. والحادثة الشهيرة فى ميامي، عندما تبول موريسون، وهو تحت تأثير الخمر، على الجمهور، تجسد اكتمال صورة مجتمع الستينات. انها حالة نجم يحاول هدم آخر الحوجز القائمة بينه وبين نفسه، وبينه وبين جمهوره.

«ومع ذلك فالفيلم فى معظمه، يسعى لأن يقدم صورة شخصية حميمية لموريسون. وهنا تكمن نقطة ضعف الأسلوب الذى لجأ اليه ستون، فى لجوئه إلى السرد الزمنى المتتابع. وقياسا على الدراما التسجيلية يبدو فيلم «الأبواب» أقرب إلى التسجيلى منه إلى الدرامي. فهو يستعرض ببساطة حياة موريسون الذى يقضى على زجاجة خمر وراء أخرى، دون أن يصل إلى ذروته الروحية. ويقع ستون أساسا فى تبنى الأسطورة التى روجها النجم عن نفسه، أى أنه ساحر من سحرة ثقافة البوب، عاش لكى يحطم كل الحدود. ثم يضرب الفيلم الأسطورة عندما يصور بالتفصيل الممل، ما فعله الخمر به».

وأخيرا، كتب روبرت هورتون فى مجلة «فيلم كومنت **Film Comment** » يقول: «هناك قليل من المشاعر فى الأفلام الأمريكية، بحيث تصبح طريقة أوليفر ستون الجامحة المتحررة أكثر حيوية. ومن الممكن، وربما من المفيد، ملاحظة المبالغات الجامحة فى أفلام ستون، الا أن المرء يخرج من فيلم «الأبواب» بعد أن يكون قد مر بتجربة».

أما الذين هاجموا الفيلم فقد هاجموه، بسبب افتقاده إلى روح المرح والسخرية وبسبب محتواه ومبالغاته واستغلاليته. فى مقال بعنوان «الملابس الجديدة للملك السحلية».. كتب ج. هويرمان يقول: «ان فيلم «الأبواب» ملحمة مفترضة لجيل يغرق فى موسيقى بطله الشهيد. هنا، كما مع توم كروز (يقصد فى فيلم «مواليد الرابع من يوليو» - المترجم)، يصل ستون إلى نقطة جوهرية عندما يجعل الخيار أمام بطله هو اما أن يحبس نفسه أو يكسر عزلته. وخلافا لكل التوقعات، جاءت مشاهد الحفلات الموسيقية أفضل مشاهد الفيلم.

«ورغم كل ما يحفل به هذا الفيلم من طنين، فانه ينفخ نغمة هزيلة. فلا يوجد هناك جدل، ولا نظام أو حتى غياب للنظام، بل فوضى كاملة. ان ستون يضع فوق رأسه قبعة تليق بالاحتفاء بفرقة «الأبواب» لكنه لا يخلعها أبدا. انه يتشبث بفكرة مقاربة الشخصية مع دينوسيس، فى حين تتطلب المادة نفسها ما هو أكثر من ذلك.. أو.. شيئا أبولونيا (نسبة الى أبوللو والمقصود اللعب على التناقض بين الفوضى والمجون فى حالة إله الخمر ديونيسيس، مقارنة مع الانسجام الفنى الذى يرمز اليه أبوللو - المترجم). والملاحظ أن الفيلم واضح فى اشارته الى أن اهتمام موريسون بالسينما كان ينحصر فى أفلام الأبيض والأسود الكئيبة. وربما يكون هناك مغزى أخلاقى من وراء ذلك. ولكن ستون ينجح، فضلا عن أى شئ آخر، فى نفى مقولة بليك التى تمسكت فرقة «الأبواب» بها كثيرا: «ان طريق التجاوزات يؤدى إلى قصر الحكمة».

أما ريتشارد كورليس - ناقد مجلة «تايم» - فيتفق مع العبارة التى كتبها أحدهم حديثا على قبر جيم موريسون فى باريس: «فال كيلمر ليس جيم موريسون». فطالما أن كيلمر لا يشبه موريسون، كما يفتقر الى اغوائه الثقافي، وقوته الجنسية، وطالما أن أعضاء فرقة «الأبواب» لم يكونوا من المهتمين بالسياسة، وكانوا جهلة موسيقيا، فان كورليس يرى أن الخيارات الجمالية أمام ستون أصبحت محدودة: «لقد جعل ستون من «الأبواب» مجرد استعراض للتجاوزات البائسة لثقافة البوب. وربما أراد ستون أن يصور موريسون كضحية للاغراق فى الحسية، وليس مجرد مروج لها. لكن ما يثبته الفيلم هو أن جيم موريسون كان سكيرا سيئا، وصديقا سيئا، وأن حياته كانت بعيدة تماما عن الحياة النموذجية».

ويعلق تيرنس ريفرتى - ناقد «نيويوركر» - على الفيلم بقوله: «المرء ليس بحاجة إلى أن يكون من المعجبين بجيم موريسون لكى يجد أن معالجة حياته فى هذا الفيلم عدائية. ان فيلم «الأبواب» هو محض استغلال، فستون يتعامل مع موريسون ومع الروك أند

رول وثقافة الستينات كما لو كانت مخدرات.... ولا يقدم الفيلم رؤية لتلك الفترة الغريبة، لكنه مجرد نزوة ذاتية الأهمية، أو نشاط فى الفراغ... فى «الأبواب»، يختزل اوليفر ستون التجربة الثرية لحقبة الستينات بتناقضاتها المعروفة، الى مجرد أسطورة موريسون. وخلال ذلك، يختزل موريسون وفرقته ايضا... أن ستون يصور جمهور حفلات الفرقة كما لو كان جمهور دائرة انتخابية موافق بالاجماع على انتخاب مرشح واحد، أو كتجمع للأتباع الخاشعين الذين يستعذبون الضرب بالسياط من أجل تحقيق النشوة الدينوسية.

« والفيلم كله مصنوع بطريقة الاثارة. لقد قال موريسون ذات مرة: «أننى لا أرى الأمور بكل هذه الجدية». من المفترض أن فى هذا نوع من السخرية. لكن ستون لا يقدم حتى لمحة لموريسون الذى يمكن أن يصدر عنه قول كهذا، ولا يشير أية اشارة، الى ما كانت تحفل به ثقافة الستينات من مرح وسخرية، والى ذلك الاستفزاز المتعمد الذى كان يكمن فيها».

وأخيرا كتب جيرى هوبكنز، وهو صحفى متخصص فى موسيقى الروك ومؤلف كتابين عن موريسون، يقول: «الفيلم فى الحقيقة استعراض لرجل واحد... ومن المؤسف أن السيناريو لا يمنح شخصية «فال كيلمر» الأبعاد التى يستحقها جيم موريسون، والتى تتطلبها قصته. لقد تم تصوير جيم بدقة كافية.. ولكن إلى حدود معينة. فأوليفر ستون فى تصوره يرى أن جيم كان مجرد شخص شهوانى الأهواء، مغرما بتدمير الذات، وسكيرا. وهذا كله صحيح بالطبع. ولكنه كان أيضا شخصا جذابا، مرحا، يجيد الحديث، وكان يمتلك القدرة على السخرية من نفسه... ان أفلام أوليفر ستون تعطى صورة ضيقة قبيحة، فبعد أن غادرت قاعة العرض عقب مشاهدة الفيلم مرة واحدة، سمعت شخصا يقول «لقد كنت أنتظر على أحر من الجمر أن يموت ذلك الحيوان». وعدت إلى منزلى وأنا أشعر أن أوليفر ستون خان جيم. لا أعتقد أن جيم يجب أن يصبح نموذجا للأجيال القادمة. لكن عندما يتم تهميش جيم موريسون فى «الأبواب» كما فعل أوليفر ستون، فمعنى هذا أن الكلام الجيد الذى كان جيم يقوله، قد همش أيضا».

وعلق فال كيلمر على ذلك بقوله: «الفيلم ليس عن فترة الستينات، بل وليس حتى عن جيم موريسون. أنه فيلم عن الشهرة.. وقد حاولت بطريقتى المتواضعة، أن أتجنب تلك الآلام .. آلام الشهرة».

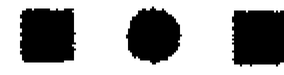
أما الممثلة ميج رايان فقد خرجت من تجربتها فى الفيلم سعيدة كونها لم تعش فترة الستينات، وقالت: «ظللت أقول لأوليفر.. أليس هذا فيلما تحذيريا؟».

وبعد بدء عرض الفيلم أجريت مقابلات صحفية عديدة مع أوليفر ستون سئل فيها عن رأيه الشخصي في الموضوع. وقد أجاب ذات مرة قائلا: «أعتقد أنه كان شخصية دينوسية. عليك أن تتذكر أن دينوسيس كان إلها جاء إلى الأرض لكي يلهو ويعاكس، لكي يغوى ويفتن النساء، وكان الكثير من عروض موريسون يشبه حفلات الباخونيين (نسبة الى باخوس - المترجم)، لذا فانني أجد علاقة أكثر بين موريسون وبين الروحانيات الوثنية. أعتقد أنه كان يعارض المفهوم المسيحي لله. لقد عرف الله، فقد قرأ نيتشه وأعجب به كثيرا جدا. لكنه ربط بين فلسفته والروحانيات الهندية، بإله من عصر ما قبل المسيح، يركب الثعبان، شبيه بالحيوان. أتعرف أنه تزوج من ساحرة سلتية فى نيويورك؟

«انني أؤمن بمقولات موريسون: اقتحم، اقتل الخنازير، دمر، انهب، ضاجع من تضاجع، وكل هذا الهراء. كل شئ.. كل شئ».

وردا على سؤال عما يمكن أن يخرج به مراهق في السادسة عشرة من عمره من فيلم «الأبواب» قال ستون: «آمل أنه سيخرج من الفيلم لكي يجعل صديقته حامل.. لا أحد يعرف. انني أعرض فيلمي وآمل. من المحتمل جدا أنهم سيسيئون فهم الهدف. وربما سيعترض بعض الناس على تعاطي المخدرات في الفيلم. لقد حاولت أن أصور أن تناول المخدرات في تلك الفترة كان الهدف منه توسيع الذهن، ولا يجب أن ننكر ذلك.

«أما بالنسبة لصغار السن، فآمل أن يتذكروا عهدا كانت الشمس فيه تسطع، وكان الأطفال يطرحون التساولات فيه عن كل شئ. لقد كانوا متمردين. وكانوا يناقشون آباءهم، ويعترضون على السلطة، السلطة القضائية والسلطة العسكرية. كان هناك وقت سمح فيه بطرق تفكير أخرى كان يدرسها أناس مثل جيم وجانيس جوبلين، تمنح الناس منظورا بديلا للتاريخ».



الفصل التاسع

ج ف ك

بينما كان أوليفر ستون يعمل فى فيلم «مواليد الرابع من يوليو» عام ١٩٨٨، صدر كتاب «عن محاكمة المغتالين» لجيم جاريسون، وقرأه ستون على الفور، واشترى حقوق استغلاله سينمائيا مقابل ٢٥٠ الف دولار، ثم بدأ فى دراسة خلفيات الموضوع، ثم اشترى أيضا حقوق كتاب «نيران متقاطعة» لمؤلفه جيم مارس. ووجد ستون أن الموضوع لا يدور فى الحقيقة حول «من الذى قتل جون كنيدي» بل حول «لماذا قُتل جون كنيدي». فهناك وكيل النيابة فى بلدة صغيرة (جيم جاريسون) الذى يلتقط خيطا رفيعا جدا من نيو أورليانز ويتابعه. هذه الجريمة الصغيرة، وكذلك ما ورد عن احتمال استخدام مسدس كاتم للصوت (ليلة اغتيال كنيدي) جعلا جاريسون يدرك المضاعفات الجسيمة للجريمة.

وحتى قبل أن يبدأ عرض فيلم «ج ف ك» .J. F.K (الحروف الأولى من اسم الرئيس الأمريكى الأسبق جون فيتزجيرالد كنيدى - المترجم) فى الولايات المتحدة، أوضحت نتيجة استطلاع للرأى العام أجراه معهد جالوب، أن ٧٧٪ من الأمريكيين، أى ثلاثة من بين كل أربعة أمريكيين، على قناعة بأن لجنة وورين (اللجنة التى شكلت رسميا للتحقيق فى اغتيال كنيدى - المترجم) أخطأت فيما انتهت اليه، وأنه كانت هناك مؤامرة واسعة النطاق وراء الاغتيال. وقد صرح ستون بأنه صنع هذا الفيلم لأنه كان يشعر ان كنيدى «كان بمثابة أب روحى بالنسبة لأبناء جيلي. كان شخصية هامة، وزعيما، وعلى نحو ما أيضا، أميرا».

واضافة إلى كتاب جاريسون، قرأ ستون كل ما ظهر عن القضية من كتابات تستند إلى أسس محددة، من بينها كتاب «اضافات ما بعد الحقيقة»، كما أعجب كثيرا بكتاب جيم مارس، وقد قرأ أكثر من عشرين كتابا آخر حول الموضوع.

واستعان ستون بالباحثة جين روسكوني، التى تعمل فى جامعة يال، لمساعدته فى البحث حول كل تفاصيل الموضوع وخلفياته. وقرأت جين حوالى مائتى كتاب، كما درست كل الملفات الصحفية المتاحة وغيرها. وقد بذلت جهدا كبيرا فى البحث شمل كل شئ، ليس فقط التقارير المسجلة وتحركات كل من لهم علاقة من قريب أو بعيد



لقطة من فيلم "ج.ف.ك"

بالقضية، بل أشياء أخرى كثيرة مثل: ملابس الفترة، وتصفيفات الشعر، والمظهر الخارجي والداخلي لكل المواقع التى دارت فيها الأحداث بحيث يمكن مطابقتها تماما. (وعلى سبيل المثال، زود مخزن الكتب الذى قيل أن أوزوالد اطلق الرصاص منه، بثلاثة آلاف صندوق، تتطابق تماما مع الصناديق التى كانت موجودة فيه فى ذلك الوقت، بما فى ذلك الأختام المطبوعة عليها)، كما تم الحصول على نسخ من الصور والأفلام التى صورت لكل الشخصيات، لكى يهتدى بها الممثلون فى تقمص أدوارهم، وأيضا لمساعدة مستشارى الفيلم من الخبراء الذين استعين بهم من قناصة واطباء شرعيين وغيرهم. وقام هؤلاء بتدريب الممثلين والرد على تساؤلاتهم.

ولم يقتصر دور فريق الأبحاث على جمع كل المعلومات الممكنة والاتصال بالأشخاص الذين يمكنهم مساعدة الممثلين، بل شمل ايضا الاستعانة بخبراء فى كل الجوانب المتعلقة بالاغتيالات (خبراء الأعيرة النارية مثلا) والمؤرخين والأشخاص الذين تتوفر لديهم معلومات عن القضية. وتمكن فريق البحث من الحصول على معلومات ثمينة من أرشيف مركز معلومات الدفاع، وأرشيف الاغتيال فى واشنطن. وبرزت خلال ذلك مشكلة طريفة، فقد أسرع بعض الباحثين عن الثراء، إلى ابتكار كل أنواع السلع والبضائع التى تستغل موضوع الاغتيال، فعرضوا للبيع كل شئ: من نماذج البندقية التى استخدمت فى اغتيال كنيدي، الى نسخ من خطاب تهنئة (مفترض) موجه من رئيس الجمهورية (يقصد من الرئيس الذى خلف كنيدى وهو ليندون جونسون-المترجم) إلى القاتل. وكانت نتائج الأبحاث تصنف لتلبية احتياجات كل التخصصات والأقسام الفنية التى تعمل فى الفيلم، ليس فقط رجال الدعاية، ولكن المخرج، ومصممى الملابس، وكتاب السيناريو وغيرهم.

وتوضح الشروح المكتوبة للسيناريو، مشقة الجهد الذى بذل فى البحث وانعكاسه على الفيلم. وعلى سبيل المثال، لم تكن شخصية «ويلى أوكيف» الشاذ جنسيا شخصية حقيقية، لكنها استوحيت من أربعة من الشهود الذين استعان بهم جاريسون لدعم قضيته. ولم يكن جاريسون الحقيقى قد قابل أى رجل من رجال المخابرات كما نرى فى الفيلم فى شخصية «مستر اكس» التى يقوم بها الممثل دونالد سوذرلاند، الا بعد سنوات من نهاية المحاكمة، واستمع إلى تصوراته الشخصية بشأن وجود مؤامرة واسعة النطاق وراء الاغتيال. ويدرك المرء بعد قراءة السيناريو حجم ما تم من تعديلات درامية، واعادة بناء للشخصيات والأحداث وغير ذلك من التعديلات الأخرى التى أدخلت على الأحداث الحقيقية. ورغم أن أوليفر ستون يستخدم الأبيض والأسود فى لقطات

الفلاش باك مع تعليق يوضح لنا ما اذا كنا نشاهد اعادة خلق لأحداث تاريخية (بناء على افتراضات جاريسون) أو مواد تسجيلية من الفترة نفسها، فربما كان من الضرورى اللجوء إلى وسائل أكثر فعالية للتفرقة بينها. ونلاحظ أن المشهد الذى يهاجم فيه جاريسون ومعاونوه غلاف مجلة «تايم» الذى تظهر فوقه صورة أوزوالد وهو يحمل بندقيه، كان ملونا، تأكيدا على أن رؤية ستون هى الحقيقية وليست القصة التى يشير إليها الغلاف.

وقد قال ستون: «إن كل ما نقول إنه يستند إلى حقائق، صحيح. أننا نتناول تقرير لجنة وورين ونكشف كيف تناقضت اللجنة مع نفسها. وقد استندنا إلى أسس صلبة فى هذه النقطة. كانت هناك بعض الاستنتاجات أو التصورات، لكنها تصورات مفتوحة، أى أن على المشترى أن يفحص البضاعة قبل شرائها».

وعرض ستون مشروع فيلمه على تيرى سيميل، مدير شركة وورنر، موضحا له أن الفيلم مكون من ثلاث قصص هي: قضية جاريسون، وقضية أوزوالد، وكيف بدأت حرب فيتنام. وكان يرى أن معالجته لموضوع الفيلم تنطلق من التساؤل عن «لماذا ارتكب الجانى الجريمة» وليس «من الجاني؟»، فى بناء شبيه ببناء فيلم «راشومون» لكيروساوا، أى قصة يتغير محتواها حسب تغير وجهات النظر، غير أن المشاهدين يتوصلون الى الحقيقة فى النهاية. يقول ستون: «ستغادر دار السينما فى النهاية وأنت على استعداد لاعادة النظر فى كثير من الأشياء، وآمل أنك ستعيد التفكير فيها وتبدأ فى محاسبة بعض الأبقار المقدسة، وطرح التساؤلات عن بعض ما ورد فى القصة الرسمية».

وعندما استعان ستون بزخارى سكلار (الذى أعد كتاب جاريسون) لمساعدته فى كتابة السيناريو، كان لا يزال مقتنعا بالنهاية المفتوحة للفيلم. «اننى أرى نماذج مثل «زد» و«راشومون». وأرى حدثا مثل الاغتيال الذى وقع فى ديلاى بلاتزا (فى دالاس) فى الفصل الأول من السيناريو، ونراه مرة أخرى فى الفصل الثامن بعد سبعين دقيقة، ثم مرة ثالثة، وكل مرة نراه بطريقة مختلفة، مع تسليط مزيد من الأضواء عليه».

وقد عمل ستون وسكلار، كل منهما بمعزل عن الآخر (حسب طريقة ستون المعتادة). فقد طلب ستون من سكلار كتابة معالجة شاملة، تحول مادة الكتاب إلى شخصيات من لحم ودم، كما كلفه بكتابة مشاهد تفصيلية كثيرة، أكثر مما يحتويه الفيلم العادي. وقضى سكلار عاما فى البحث والكتابة، وأنجز سيناريو مؤلفا من ٥٥٠ صفحة، كل صفحة فيه مقسمة إلى ثلاثة أجزاء. أى ثلاثة أضعاف حجم السيناريو العادى.

لكن كان واضحا أن لدى ستون من البداية تصوره الشخصى لبناء السيناريو، وقد كتب هو المخطوطة الأولى التى اعتبرها سكلار مفاجأة حقيقية. يقول ستون: «سنرى الاغتيال أولا من وجهة نظر تقليدية، ثم نراه عدة مرات خلال الفيلم، تماما كما لو كنت تتعامل مع قشر البصلة، تنزع طبقة بعد أخرى، إلى أن تصل الى اللحظة النهائية، عند انحراف الموكب. وهذه المرة سترى مشهد الاغتيال كأنك تراه للمرة الأولى، وستستوعب ما حدث. لقد أردت أن يشعر الناس بالرهبة».

ويقول سكلار: «أعاد ستون كتابة السيناريو من البداية إلى النهاية، وجعله أقرب إلى الحجم العادى للسيناريو. وكان الخط الرئيسى للقصة يعتمد على كتاب جاريسون، لكنه أراد أيضا أن يضم بعض المعلومات التى جمعها باحثون أفراد».

أعيدت كتابة السيناريو خمس مرات على الأقل. وكان ستون يرسل المخطوطة كل مرة إلى سكلار لكى يكتب ملاحظاته الخاصة بالانتقال بين المشاهد، ويدخل تعديلات على الحوار. ثم التقى الاثنان فى لوس انجليس، لكنهما كانا معظم الوقت يعملان منفصلين. ويعلق سكلار بقوله: «كنا متفقين على معظم الجوانب، لذا لم يكن هناك الكثير من التنازلات التى ينتظر أن يقدمها طرف ما للآخر. اساسا، كنت أكتب ملاحظاتى على نسخة السيناريو نفسها وأضم اليها بعض الشروح والتفسيرات. لكن أوليفر كان صاحب القرار الأخير، وكان هو الذى كتب المخطوطة النهائية».

كان سكلار يريد أن تكون الحقائق مستندة على أساس متين، لأنها تتعرض لكثير من الشخصيات العامة، وكانت موضع خلاف، ولم يكن الكثير منها معروفا. وكان من الضرورى أن توجد مساحة للتصورات، ولكن بحيث لا تتيح الفرصة للبعض لكى يقول: «أنظروا .. لقد وضعوا هذا الشئ هنا، نستطيع اذن أن ننسف الفيلم كله».

يقول سكلار: «كان أوليفر ستون دقيقا ومنظما جدا فيما يتعلق بمحاولة اثراء الحوار واحكام البناء وادخال الكثير من المواد فى الفيلم. وكان جزء كبير من جهدنا يتركز فى استبعاد الأجزاء المفككة أو الدخيلة، وابراز ما هو أساسي. وكان السيناريو النهائى أطول كثيرا من الفيلم نفسه. فقد استبعد ستون حوالى ربع الفيلم بعد التصوير».

وقد أشار البعض إلى وقوع خلافات كبيرة بين ستون وسكلار حول بعض الجوانب مثل التعامل مع الشخصيات النسائية وتصوير الشواذ جنسيا. وكتب أحدهم يقول إن ستون شوه حقائق اساسية كما فعل فى تجسيد شخصية «فيرى»، الذى مات حسب

تقرير المحقق، نتيجة نزيف فى المخ، بينما جعله ستون صعلوكا، يموت بعد ان يتعاطى كمية كبيرة من المخدرات.

وعلى أى حال، لم يكن السيناريو النهائي، معالجة «كاليدوسكوبية» على طريقة راشومون، بل خطا قصصيا متصاعدا.

وبينما كان أوليفر ستون ما يزال يعمل فى فيلم «الأبواب»، عرض المشروع على شركة وورنر التى كانت ترغب فى أن يخرج لها فيلما عن شخصية هوارد هيوز، ولكن بدلا من ذلك يقول ستون إنه قال لتيرى سميل، مدير وورنر: «اذا كنتم حقا جادين فى انتاج فيلم عن الفساد السياسي، فان اغتيال كنيدى هو قمة الفساد». ثم أخذ يصف تصوره لبناء الفيلم، على أساس فحص المواقف المختلفة من كل الزوايا (رؤية كاليدوسكوبية). وهتف مدير وورنر:

يالها من فكرة عظيمة لعمل فيلم!

وقد علق «منتج هوليوودى مجهول» على «الضوء الأخضر» الذى منحته هوليوود لفيلم «ج ف ك» بقوله: «كما يقال كثيرا فى أوساط صناعة السينما، يتم دائما اسكات التساؤلات السياسية والأخلاقية التى تثار حول فيلم ما، لحساب الاعتبارات المالية. فكل هؤلاء الرجال الذين يجلسون فى مكاتبهم، ينظرون إلى موهبة أوليفر ستون وسجله السينمائي، ويتوقعون ما يمكن أن ينتج عن الاستعانة بممثل مثل كيفن كوستنر، ويقولون: «انها خبطة جيدة» وفيما عدا ذلك لا شئ يهم حقا». (استشهد ستون بهذه الكلمات فى الكتاب الذى اصدره عن الفيلم).

وفى مرحلة ما، بدأت شركة وورنر تشعر بالقلق من السيناريو بعد أن أصبح شديد التعقيد، فقد كان يستلزم وجود ٢١٢ شخصية متكلمة، و١٠٠٠ حركة كاميرا، و٩٥ مشهدا، و١٥ علبة من علب الفيلم الخام، وعدد لا نهاية له من اللقطات المتداخلة ولقطات الفلاش باك، فى فيلم يتجاوز زمنه أربع ساعات. لكنهم تشجعوا بعد أن جاءت نتيجة استطلاع خاص أجراه لحسابهم معهد جالوب، مشيرا إلى أن ٧٠ فى المائة من الجمهور، بين سن ١٨ و٥٤ عاما، يرحبون بظهور فيلم لأوليفر ستون عن اغتيال كنيدي.

وعندما جاءت مرحلة اختيار ممثلى الفيلم، كان ستون يرى أنه فى حاجة الى وجوه مألوفة لجذب اهتمام الجمهور والتخفيف من كثافة مادة الفيلم. (فى هذا السياق قارن بين «ج ف ك» وبين فيلم «أطول يوم فى التاريخ»). يقول ستون: «وجدت فى كيفن كوستنر شخصا مستقيما ذى طبيعة طيبة، تماما كما كان جيم جاريسون... وخطر

على بالى جيمس ستيوارت، وظللت أفكر فى جارى كوبر». وقيل إن كوستنر حصل على سبعة ملايين دولار مقابل أدائه الدور.

واسند ستون دور زوجة جاريسون إلى سيسى سباسك (الدور الذى اعطى أهمية للحياة الشخصية لجاريسون وجعله يبدو انسانا وليس مجرد رمز). واسندت أدوار أخرى فى الفيلم إلى جاك ليمون ودونالد سوذرلاند ووالتر ماثاو (لقد قالوا إنهم يتفقون مع السيناريو ويوافقون على تصوراتي). كما استعان ستون بجارى أولدمان وتومى لى جونز وكيفن باكون (الذين اندمجوا تماما فى الشخصيات التى لعبوها). وكان جارى أولدمان (فى دور أوزوالد) يتميز بصورته التى تجعله رجلا من عامة الناس، رجل فى الزحام، مع احساس بالخطر. أما جونز فهو (مزيج من عدة محتالين)، وجون بيشى (كان مثاليا بالنسبة لى فى دور فيري، بتهيجه وصعوبة كبح جماحه.. شخصية تردد أشياء غريبة، شخصية متقلبة.. عن عمد).

وبدأ التصوير الفعلى فى الخامس عشر من أبريل فى دالاس، الأيام العشرة الأولى فى منطقة ديلاى بلاتزا، التى أعيد بناؤها بالكامل بحيث تتطابق مع ما كانت عليه عام ١٩٦٣، بما فى ذلك مخزن الكتب المدرسية. وكان الطابق السادس قد أصبح متحفا، لذلك استخدم الطابق السابع لتنفيذ مشهد الاغتيال ثم مشهد زيارة جاريسون له مع معاونيه. وشملت مواقع التصوير فى دالاس، مقرالشرطة الذى عقد فيه أوزوالد مؤتمره الصحفي، والذى قُتل فيه فيما بعد، ومسرح تكساس الذى اعتقل فيه أوزوالد، ومنزل أوزوالد الخشبي، والحى الحقيقى الذى قتل فيه ضابط الشرطة تيبيت.

وقضى فريق التصوير عدة اسابيع فى نيو أورليانز، حيث صورت المشاهد التى تدور فى محكمة الجنايات التى حوكم فيها «شو». وكان آخر ما تم تصويره، المشاهد التى تدور فى واشنطن.

ودفع ستون أربعين ألف دولار مقابل استخدام فيلم زابرودر (فيلم صوره أحد المتفرجين بكاميرا سينمائية من مقاس ٨ مم لموكب كنيدى ملتقطا مشهد اغتياله - المترجم). وهذا الفيلم من ممتلكات أسرة الرجل. وانفق الكثير من الجهد والمال فى اعادة صنع ومحاكاة أفلام تسجيلية وأفلام هواة من تلك الفترة.

ولتصوير الاغتيال، وضع ستون عددا من الرجال المسلحين فى أماكن مختلفة، بحيث تسمع أصوات الرصاص، وتشاهد الرصاصات وهى منطلقة فى مساراتها. وأدرك ستون كما يقول: «أن التصوير كشف كم يصعب قتل الرئيس من الطابق

السادس من مخزن الكتب، عبر شجرة، وفى ست ثوان». وكشف التصوير أن صدى الطلقات النارية فى ديلاى بلاتزا يتردد كصدى مدافع الويسترن القديمة، فى أماكن عدة مختلفة، وربما يفسر هذا اختلاف الروايات التى رواها شهود العيان على ما حدث.

كانت تلك أول اعادة مجسدة للحادث وأول تحديد للأماكن التى انطلقت منها الرصاصات التى أصابت رأس كنيدى ورقبته. وأدرك ستون كم كان من السهل أن يقتل ثلاثة من المسلحين كنيدى فى ديلاى بلاتزا التى يقول عنها «انها مصممة مثل كمين أرضى على شكل حرف «إل» من النوع الذى كنا نستخدمه فى فيتنام. ولا يخامرنى شك فى أن العملية كانت كمينا عسكريا».

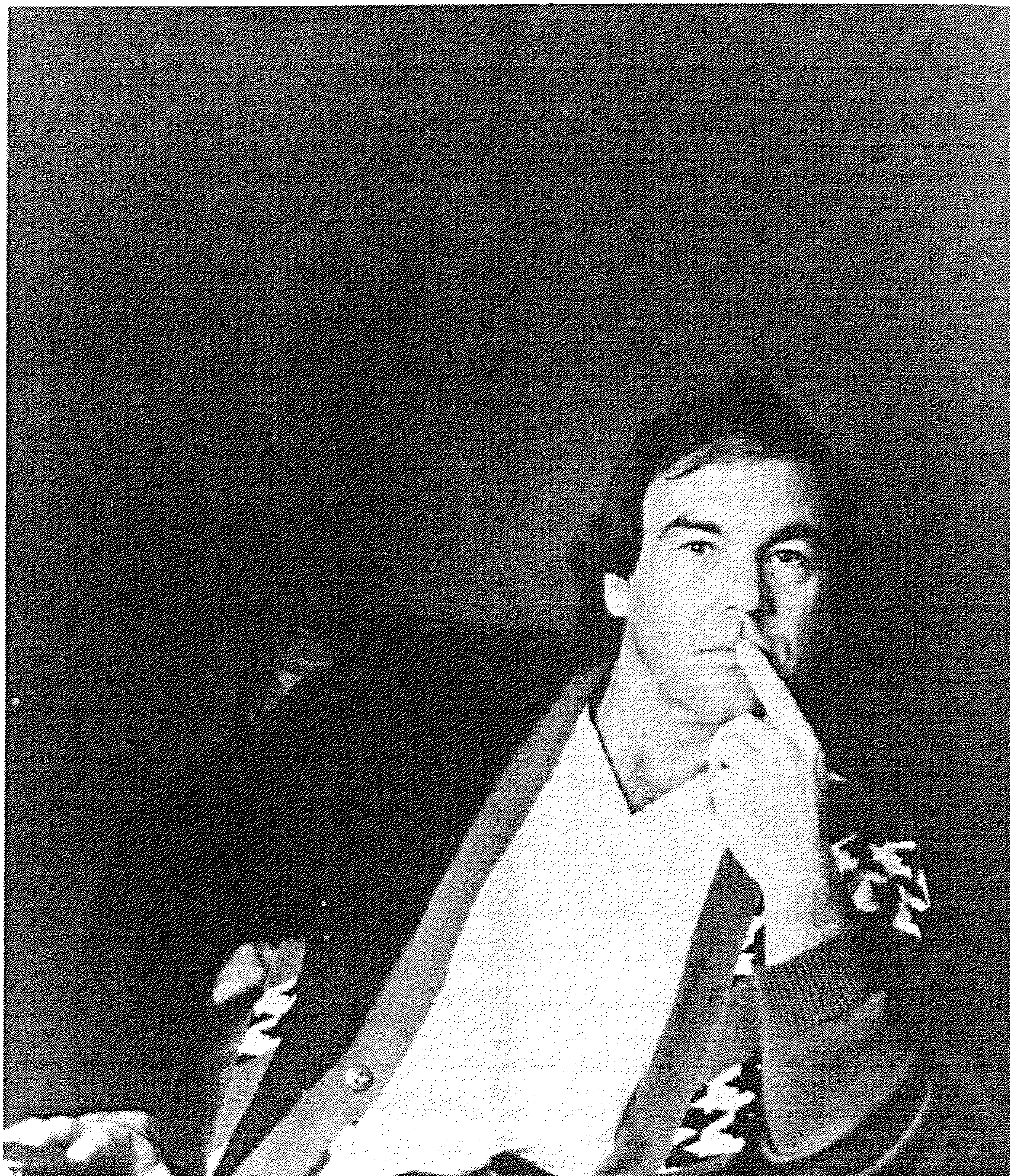
ورغم قسوة أيام التصوير، فقد كانت هناك لحظات مرح. كانت الأيام الأخيرة من التسعة وسبعين يوما التى استغرقها التصوير تدور فى واشنطن، قرب النصب التذكارى لضحايا حرب فيتنام. وظل ستون يعيد مرارا تصوير المشهد الذى يدور فى الحديقة بين دونالد سوذرلاند وكيفن كوستنر، مع مراجعة كل كلمة من كلمات الحوار وتعبيرات الوجه وما إلى ذلك.

وفى الوقت نفسه، كان طاقم التصوير والممثلون فى انتظار الحفل الذى سيقام بعد انتهاء التصوير. وتساءل أحدهم فى مرح: ما هو الدور الذى يلعبه إد إزنر؟ ورد بديل الممثل:

«مخزن الكتب المدرسية فى تكساس»!

وانتهى ستون من اللقطة الأخيرة وكانت لجاريسون بعد أن أدرك لماذا اغتيل كنيدي. وبعد لحظة، أخذت فتاتان سوداتان ترقصان فوق مرتفع واشنطن، فقفز ستون بسعادة وأخذ يشاركهما الرقص.

ويقول ستون إن المونتاج كان فى جانب كبير منه، محددا سلفا، وكان فى بعض الأجزاء يخضع للمزج بين الكثير من الأحداث المتشابهة. يقول ستون: «أردت أن يكون الفيلم على مستويين أو ثلاثة، يردنا الصوت والصورة إلى الماضي، ثم ننتقل من فلاش باك إلى آخر، ثم يدخلنا الفلاش باك الثانى فى فلاش باك ثالث، وهكذا.. كما فعلنا فى التعامل مع شخصية باورز، فنحن نشاهد أولا لى باورز فى لجنة وورين، ثم نشاهده فى فناء محطة السكة الحديد، وفى كل الحالات نراه من وجهة نظر جاريسون خلال دراسته للقضية. أردت أن اعطى احساسا بوجود طبقات متعددة، لأن قراءة تقرير وورين يجعلك تشعر بالغرق تدريجيا. أما مطابقة الأحداث واضفاء أجواء الواقع من



أوليفر ستون

خلال شريط الصوت التى جسدها ببراعة ويلى ستاتماند ومايكل منكلر، فقد كانت محددة فى السيناريو. لكن وورنر كانت مشوشة من ناحية السيناريو، ولك أن تتخيل ١٥٨ صفحة مليئة بلقطات الفلاش باك، وأعتقد أيضا أن السيناريو كان يشمل ٢٨٠٠ لقطة، لذلك حذفت كل لقطات الفلاش باك وقدمت لهم سيناريو بسيطا أعجبهم. ولكنى قمت فى النهاية مع المونتيرين، جوى هتشنج وبييترو سكاليا وهانك كروان، باستخدام كل لقطات الفلاش باك التى كنا قد صورناها بالفعل، وأضفت بعض اللقطات الجديدة فى نوع من البناء المنشوري».

ويشير أرت سيمون إلى البراعة التى استخدمت فى التعامل مع مواد الأرشيف التسجيلية، والمواد التى أعيد تصويرها لوقائع تاريخية. يقول سيمون: «كان المزج بين لقطات قديمة وأخرى جديدة يعني وجود كادرات مزدوجة الزمن، وفى هذه الحالة تصبح مراجعة الأحداث التاريخية سجينة داخل الحاضر، بينما يجعل استخدام لقطات من الماضي، مع مزج اللقطات التاريخية بما صوره ستون، يجعل الفيلم يقول إن هوية أوزوالد لا يمكن القطع بها، وبهذا، نكشف كيف ساهمت بعض الآراء النظرية التى ترى أن أزوالد كان مجرد بديل للقاتل الحقيقي، فى التشكيك فى القضية. ان المشاهد التى تصور أحداثا وقعت، أو أحداثا لم تقع، تتطلب أن يكون لدى المشاهدين حسا نقديا، لكى يستطيعوا التفرقة بين ما يشاهدونه وبين الحقيقة».

وتشير ملاحظات سيمون إلى المشكلة الأساسية التى يواجهها المؤرخ عندما يجد نفسه أمام احتمالات وافتراضات وأكاذيب وأسئلة لا توجد اجابات عليها. والحقيقة أنه رغم اجتهادات ستون البصرية، فاننا نستمع إلى جاريسون، كما لو كنا أمام محقق يسعى للوصول إلى الحقيقة، على الطريقة الهوليوودية التقليدية. وهل هناك بديل آخر؟ خلال الحرب العالمية الأولى، كان مذيع أخبار واحد، يقرأ تقارير عن كل المعارك: الفرنسية والألمانية والبريطانية والأمريكية، بلكنات مختلفة، ولكن بنفس نغمة صوته المميزة. ولك أن تتصور كيف كان يمكن أن يبدو الفيلم اذا ما أضاف ستون تعليقات ايرل وورين، ولى أوزوالد، وليندون جونسون إلى الشريط الصوتى فى فيلم «ج ف ك»، وتركنا نتوصل إلى استنتاجاتنا. ولكن كان يجب أن يكون ستون متهورا لكى يفعل ذلك!

على أى حال، تخلى ستون مبكرا عن الكاليدوسكوبية، أو تناول الموضوع من زوايا ووجهات نظر مختلفة، واستخدم بناء فيلم التحقيق الأحادي. وبالطبع فان هذا الاختيار يجعل القصة أسهل. (فهل كان يمكن ان ينتهى فيلم هوليوودى من الانتاج الكبير

بصوت جاريسون وهو يصيح فوق لقطات ملائمة: خروشوف، كاسترو، دون كورليون، ليندون جونسون، ريتشارد هلمز.. بعض الذين حلوا فى مواقعكم سيدفعون الثمن يوما ما!).

وقد بلغ زمن عرض النسخة الأولى من الفيلم أربع ساعات ونصف ساعة. وكان أسوأ ما فى الأمر أن اضطر ستون إلى استبعاد بعض المشاهد التى يحبها: الشهود يورطون شو فيرى وأوزوالد ومزيد من المادة عن شو. وأخيرا أصبح ستون يرى أن «ج ف ك» هو أربعة أفلام معا (وليس ثلاثة فقط كما سبق أن قال): «جاريسون فى نيو أورليانز ضد شو، قصة حياة وتاريخ أوزوالد، الاغتيال، ثم أصداء الحادث وتداعياته فى واشنطن.

وقبل بدء عرض الفيلم، وصف أوليفر ستون فيلمه بأنه: «أسطورة بديلة لتقرير لجنة وورين، نوع من اكتشاف المعنى الحقيقى لاطلاق النار فى ديلاى بلاتزا، ومغزى اغتيال جون كنيدى بالنسبة إلى هذا البلد، ولماذا قتل. ان الفيلم يتبدى مثل أسطورة، حيث تنكشف طبقة بعد أخرى، لنخرج فى النهاية بتصور قوى جدا لما يمكن أن يكون قد وقع. نحن لا نقول ان هذا ما حدث بالضبط، وهذا هو الذى فعلها، فأنا لا أتمتع بهذا القدر من الجرأة، بل ولا أنا أعرف...». «أعتقد فقط أن الكثير من الصحف أعدت العدة لاقتناص هذا الفيلم... انهم يتسترون على شئ، على جريمة قديمة... لقد أثار الاغتيال الفزع العميق فى أبناء جيلي. أعتقد ان كثيرا من المشاكل ـ بما فى ذلك انعدام الثقة فى الحكومة، بدأت عام ١٩٦٣. أعتقد أننا أصبحنا لا نصدق زعماءنا بعد ذلك... وأعتقد أن الشعب الأمريكي، أصبح لا مباليا. الشباب لا يصوتون فى الانتخابات. والبلد تعيش حربا عنصرية نتيجة لما وقع. لقد وقعت حرب أهلية بالفعل. حرب أهلية طريفة، ولكنها حرب أهلية على أى حال...».

«لا أعتقد أن الناس يصدقون تقرير لجنة وورين. وأعتقد أن الفيلم سيعجبهم، وأتضرع إلى الله أن يراه الشباب كتفسير بديل لموت كنيدي».

وقد بدأ عرض فيلم «ج ف ك» فى ديسمبر ١٩٩١ على مستوى الولايات المتحدة كلها.

والسطور التالية موجز لنسخة الفيلم كما صنعه مخرجه (قطع المخرج **The Director's Cut**) أو كما أطلق عليها ستون «النسخة الممتدة» **The Extended Version**.

الفيلـــم

عنوان على الشاشة: «الصمت خطيئة عندما يكشف احتجاج الآخرين عن الرجال الجبناء»

لقطات تسجيلية يصاحبها تعليق صوتي: أسرة نموذجية من الخمسينات، قاذفات قنابل، أيزنهاور فى خطبة الوداع، كنيدى يقسم اليمين، كاسترو، مزارع الموز فى كوبا، كبار المسؤولين فى السى أى ايه، منفيون كوبيون فى أمريكا، كنيدى يلقى خطابا. التعليق: تحذير أيزنهاور من تضخم المؤسسة العسكرية، كارثة خليج الخنازير، أكاذيب السى أى ايه، حافة حرب نووية، أقاويل عن نقاط الضعف فى شخصية كنيدي، الخطر الشيوعي، صفقة خروشوف، احتمال الانسحاب من فيتنام ولاوس. خطاب كنيدي: «اننا جميعا نسكن هذا الكوكب الصغير.. وكلنا عرضة للفناء». كنيدى يبدى عدم ارتياحه من الدور الأمريكى فى كوبا وجنوب شرق آسيا ويقول إنه قرر الانسحاب من فيتنام.

عاهرة تسقط فى طريق ريفي. كنيدى يهبط فى دالاس، العاهرة فى مستشفى تحذر: أنهم سيقتلون كنيدي.

كنيدى وجاكلين، طبول تقرع، موكب كنيدي، حشد من الناس، قطع من الورق الملون تنهال على الموكب، موسيقى جادة، موكب السيارات ينحرف عند منحنى، كنيدى يلوح بيده، شاشة سوداء، أصوات طلقات رصاص، سرب من الحمام يطير.

مذيع فى محطة تليفزيون «سى بى اس»: أطلقت ثلاث رصاصات... جرح خطير.

نيو أورليانز: موظف يدخل مكتب وكيل النيابة جيم جاريسون، وهو رجل نحيل مفكر ذو ارادة وعزم، فى الثالثة والأربعين من عمره.

ـ لقد أطلق الرصاص على الرئيس.

فى حانة تمتلئ بالامريكيين من اصل ايطالي، يشاهد الناس التليفزيون. المذيع: أجرى نقل دم... وقام قسيس بالطقوس الأخيرة.

جاريسون ومساعده يتابعان الأخبار في التليفزيون فى الحانة نفسها. اعلان وفاة الرئيس. معالم الصدمة على الجميع، امرأة سوداء تقول: لقد قدم الكثير. رجل عجوز مجهول يبدى استحسانه لما حدث. جاريسون يقول: ياإلهي.. اننى أشعر بالخجل من كونى أمريكيا!

شهود عيان يروون قصصا متناقضة للحادث. فى البار أيضا عميل سابق للمخابرات الأمريكية، وجى باريستون المخبر الخاص وشخص متعاطف مع كوبا ورجل عنصري.

أوزوالد يظهر على شاشة التليفزيون، متلعثم ولكن غير خائف: «اننى أنكر هذه الاتهامات تماما»!

باريستون يدخل مكتبه بصحبة مارتن، رفيق الحانة. يقع بصره على ملف مفتوح، يلتقطه بسرعة.

جاريسون فى منزله، مع زوجته ليز وأبنائه الخمسة، يشاهد أوزوالد فى التليفزيون. يعلق: لم يبلغنى أحد شيئا كأننى آخر من يعلم!

تقرير سطحى عن أوزوالد: ماركسي، زواج فاشل، مقيم فى نيو أورليانز. جاريسون يطلب مساعديه إلى اجتماع.

مرشدون غامضون يشيرون إلى أن الطيارالشاذ جنسيا، ديفيد فيري، كان متواطئا فى الحادث.

فى الوقت نفسه، نرى على شاشة التليفزيون أوزوالد والصحفيين يسألونه: هل هناك شئ آخر تود قوله؟ وبعد برهة يقتله جاك روبى.

جنازة كنيدى فى التليفزيون. ليندون جونسون يتعهد بمواصلة حرب فيتنام. جاريسون يستجوب «ديفيد فيري» الغريب الاطوار. ينكر الرجل علاقته بالموضوع، ويضطر جاريسون لاطلاق سراحه لعدم كفاية الأدلة.

مذيع فى التليفزيون يعلن تشكيل لجنة وورين للتحقيق فى اغتيال كنيدي.

عنوان: بعد ثلاث سنوات.

فى طائرة. جاريسون يتحدث مع السيناتور راسل لونج. يقول انه لا يثق فى تقرير وورين، ولا فى أن القاتل كان شخصا يعمل بمفرده: «ثلاثة من خبراء المباحث الفيدرالية لا يستطيعون عملها.. أعتقد أن أوزوالد وقع فى شرك كلاسيكي».

فى المنزل، جاريسون يقرأ تقرير لجنة وورين، ويعلق: استغرق التحقيق مع أوزوالد اثنتى عشرة ساعة، لم يكن هناك محام، ولا تسجيل لمحضر الاستجواب. وتم تجاهل شهادة ملاحظ قطارات لاحظ تحركات غير عادية وراء الحاجز الأمنى فى موكب كنيدي، ولم تتم متابعة خيوط كثيرة، بل أهملت تماما.

زوجته غير مهتمة بما يقول. جاريسون يقرأ. فلاش باك إلى الاستجوابات والأحداث. «أوزوالد كان عميلا سريا.. لقد كنت نائما لمدة ثلاث سنوات».

جاريسون مع مساعديه فى ميدان رئيسى فى مدينة نيو أورليانز. يشير لمساعديه إلى مجموعة من المكاتب المتجاورة: مكتب السى أى ايه لمكافحة الشيوعية، الذى أصبح مكتب بارنستر الذى مات مؤخرا. يتوجه إلى مكتب بارنستر. ويكتشف أن المبنى نفسه له مداخل مختلفة بعناوين مختلفة، منها مقر مجموعة الكوبيين المناهضين لكاسترو، وكان أوزوالد يتردد على المكان. على شاشة التليفزيون، يزعم أوزالد أنه ماركسى لينني. جاريسون يعلق:

بل عميل امريكى مزدوج. نرى فلاش باك لنشاطه، كما نرى كلاى شو، وهو أرستقراطى مغرور. كل هذا فى مقر وكالة التجسس الأمريكية فى المدينة. جاريسون يكتشف ايضا وجود مكتب مخابرات البحرية على الجهة الأخرى من الطريق، ومكتب المباحث الفيدرالية (اف بى آي). لا يمكن أن تكون هذه محض مصادفة.

جاريسون يقرر اعادة فتح قضية كنيدي، وأن يبدأ بالطيار فيري.

استجواب جاك مارتن، خادم بارنستر الميت الذى يشك جاريسون فى أنه كان يتعاون مع بعض الطيارين الأمريكيين بمساعدة السى اى ايه فى الاعداد لعملية «مونجووز» لتدريب المنفيين الكوبيين استعدادا لغزو كوبا مجددا. شركة بارنستر ساهمت فى تدبير الأسلحة والمتفجرات والطيارين والجنود. فلاش باك: تدريبات فى معسكر سري. كان بارنستر، وهو ضابط سابق فى المباحث الفيدرالية يشرف على المعسكر، وكان فيرى يساعده. وقد أمر كنيدى باغلاق المعسكر. لكن المباحث الفيدرالية أطلقت سراح رجلها. كان أوزوالد متورطا، مع «رجل كبير» أيضا (نرى الارستقراطى شو). كل هؤلاء كانوا يكرهون كنيدي. فجأة يبدو مارتن منزعجا: «ما هى المشكلة؟ أنت ساذج جدا».

جاريسون يتحدث مع أندروز المحامى الذى قال للجنة وورين إن كلاى برتراند طلب منه الدفاع عن أوزوالد. ينكر الرجل كل شئ. فلاش باك: أندروز وبرتراند يتحدثان. لكن أندروز يرفض التعاون مع جاريسون: «هذا معناه رحلة سعيدة يادينو.. ورصاصة فى رأسي»!

فى السجن، يستجوب جاريسون ويلى أوكيف، وهو لوطى وسيم، مسجون بسبب جرائم ارتكبها. فلاش باك: حفلة للشواذ جنسيا، أوكيف وكلاى برتراند، كوبيون، أوزوالد يحمل بندقية. ليس لدى أوكيف سبب يجعله يكذب: «اننى سجين بالفعل». ثم ينفعل ويقول إن كلاى يكره كنيدى لايقافه عملية «مونجورز» لاعادة غزو كوبا، وقد

خطط لقتل كنيدى والقاء اللوم على كاسترو، مستعينا بثلاثة رجال مسلحين يطلقون النار من ثلاثة مواقع مختلفة، ورابع يستخدم ككبش فداء. ثم يقول بصلابة: أنت لا تعرف شيئا ياسيد جاريسون، لأنك لم تتعرض للمهانة». لقد قال لهم إن كنيدى سرق الانتخابات ومعنى هذا أن الفاشية قادمة، وأن موته كان عيدا للولايات المتحدة، وأنه قُتل لأنه كان شيوعيا!

ويضيف أوكيف: أنت جذاب حقا ياسيد جاريسون.. يمكننا قضاء وقت طيب معا!

جاريسون يجتمع مع مساعديه ويخبرهم باطلاق سراح المشتبه فيهم الذين قبض عليهم يوم وقوع الاغتيال ، وأن موظف السكة الحديدية الذى شاهدهم مات، والعاهرة التى حذرت من عملية الاغتيال قُتلت وفر قاتلوها. ويقول إنهم اذا ذهبوا لمقابلة جاك روبى فى السجن فستحاصرهم أجهزة الاعلام. سجل أوزوالد الضرائبى سري. لقطات مستعادة لأوزوالد: أولا كطفل، ثم كشاب يتخلى عن الجنسية الأمريكية، ويلجأ الى روسيا، يتزوج، يكشف أسرار الرادار، يتسبب فى اسقاط الروس طائرة التجسس الأمريكية يو ٢ ونهاية محادثات السلام بين روسيا وامريكا، ثم يحصل على جواز سفر جديد، ويعود بسهولة الى الولايات المتحدة. وفيها يلتحق بجمعية المهاجرين فى دالاس، يعمل لحساب متعهد توريد سلاح، يشيد بكنيدي، ويحصل على عضوية السى أى ايه. تقول عنه ارملته فيما بعد أنه كان عنيفا وسيكوباتيا.

جاريسون يلخص الصورة: لم يكن الرجل منشقا حقيقيا لجأ إلى روسيا. لقد كان عميلا سريا فى مهمة. وربما لم يضغط حتى على الزناد.

أحد مساعدى جاريسون يتساءل: لماذا اشترى بندقية عن طريق صندوق بريد، فى حين كان يستطيع شرائها باسم وهمى ويدفع نقدا دون أن يكتشف أحد الأمر أبدا!

جاريسون: يجب أن نفكر على مستوى مختلف، كما تفكر السى أى ايه. أننا نواجه حاجزا سميكا، الأبيض يبدو أسود، والأسود يبدو أبيض.

استجواب الشهود يشير إلى انطلاق رصاصة من وراء حاجز أمني، وأخرى من خلف بعض الأشجار الكثيفة، وأن شرطيا عثر على آثار أقدام هناك، وشاهدت امرأة شاحنة عسكرية تحمل رجالا مسلحين، وأبلغت المباحث الفيدرالية، لكنهم أهملوا الأمر. فلاش باك: مسلحون، اطلاق النار، من أربع إلى ست رصاصات، محقق غاضب الوجه يقول لشاهد: أتقول إنك سمعت صدى الصوت. صدى! لا تذكر شيئا من ذلك لأى مخلوق!

شاهدة تتذكر أنها ذهبت إلى الملهى الليلى الذى يديره جاك روبى (قاتل أوزوالد)، وبينما كانت راقصات الاستربتيز الحسناوات تتجردن من ملابسهن، قدمها روبى إلى أوزوالد وشخص آخر (شو). ولكن: «اذا كانوا يستطيعون قتل الرئيس، هل تعتقد أنهم كانوا يعيرون فتاة استعراض ترتدى قطعتين أى اهتمام؟

فلاش باك.. فى السجن، جاك روبى المريض يقول لايرل وورين: «هناك أناس هنا لا يريدوننى أن أقول الحقيقة.. حياتى فى خطر. هل تستطيع أن تأخذنى معك؟.. اذا تخلصوا منى فلن يعرف أحد شيئا. ستجئ حكومة جديدة تماما». وورين لا يفعل شيئا.

فى مخزن الكتب المدرسية، يحاول جاريسون ورجاله اعادة تخيل اطلاق الرصاص. «ثلاث رصاصات فى خمس ثوان ونصف تقريبا، هل هذا ممكن؟». «أساس الموضوع أن أوزوالد لم يكن يستطيع اطلاق الرصاص».

أحد مساعدى جاريسون يستعرض البديهيات: كانت الطريقة المنطقية أن تأتى رصاصة أمامية عبر الشارع. واذا أخطأت، تنطلق رصاصة ثانية. ولكن اطلاق الرصاص من الشارع الآخر يسمح بتقاطع للنيران على شكل مثلث، الرصاصة الثانية تتخذ مسارا منحنيا من وراء الحاجز الأمني، والثالثة تنطلق من طابق منخفض فى المبنى المقابل. «وعندما يصبح كنيدى فى منطقة اطلاق النار، يكون قد وقع فى المصيدة المميتة، ثلاث مجموعات من القناصة المحترفين. انهم أناس جادون تماما. صيادون».

لقد تم تغيير مسار الموكب لكى تنجح الخطة، لأن السيارات ستخفف من سرعتها عند المنحنى. وكان شقيق عمدة المدينة، هو النائب السابق لمدير السى آى ايه، وهو الذى وصف كنيدى بالخائن.

دلائل جديدة يستعرضونها (فى فلاش باك) حيث نرى فيلما يفترض أنه يصور «أوزوالد» وهو يشترى سيارة، ثم يتجول فى المنطقة التى وقع فيها الحادث فيما بعد وأوزوالد يسب كنيدى ويحاول دائما لفت الأنظار إليه. وهناك أيضا صور مفبركة لأوزوالد فى كوبا، حتى تساعد فى اتهام كاسترو. فريق جاريسون يناقش صورة الغلاف من مجلة «تايم» لأوزوالد وهو يحمل بندقية. الظلال حول وجه أوزوالد لا تتناسب مع باقى أجزاء الصورة. وبعض الوثائق الأخرى مسجل فيها أن أوزوالد كان يشترى سيارات فى الوقت الذى كان موجودا فيه خارج البلاد. «لقد تم تحريك أوزوالد هنا وهناك ليس كدمية، ولكن كشركة كاملة للدمى فى جزر الباهاما»!

عودة إلى الحاضر. أخبار التليفزيون تعرض صورا من حرب فيتنام، ويظهر ليندون جونسون صامدا بشكل مفتعل.

جاريسون على موعد مع الارستقراطي شو وبرتراند. زوجته تطلب منه في انفعال ألا يهمل العيد الخاص الذي ستحتفل به الأسرة (عيد الفصح يوم الأحد)، لكنه يواجه شو أخيرا، وهو رجل طويل من نوع رجال الأعمال. جاريسون يذكره بعلاقته الشاذة مع أوكيف وبلقاءاته مع أوزوالد وتجسسه لحساب المخابرات المركزية. ثم يقول له بغضب: «أنت أول شخص أراه يعتبر قتل رئيسه نوعا من الوطنية»!

وفيما بعد يقول لفريقه: قد يبتسم رجل ثم يبتسم، لكنه مجرم. اللعنة عليهم. . لقد وضعنا أيدينا على أحد رجالهم»!

صباح اليوم التالي، تفتح الصحافة وأجهزة الاعلام النار على جاريسون ومجموعته بعد أن اتصل بها شو على ما يبدو. جاريسون يعرض الموقف على مساعديه ويمنحهم الفرصة للتراجع. وفي الوقت نفسه، يتصل «فيري» الغاضب بجاريسون ويقول له أنه لا يستطيع الوصول إلى مدخل بيته بسبب حصار الصحفيين للبيت. ثم يقول لجاريسون: «انهم يسعون للتخلص مني، شو لا يمكن مسه، لا توجد علاقة للمافيا بالموضوع، السي أي ايه ضالعة في ذلك أكثر مما تتخيل»!

في مكتب جاريسون. مكالمة تليفونية: يعرف أن «فيري« مات. جثته العارية مغطاة بملاءة في شقته. هناك ملحوظتان تركهما قبل انتحاره وزجاجات عقاقير فارغة. فلاش باك: ارغام فيرى على تناول العقاقير.

يقول جاريسون إن فيرى هو الوحيد الذي عبر عن ندمه لقتل كنيدي ولذلك فقد حياته. وتم العثور على رجل السي اي ايه الذي يفترض أنه قام بقتل فيرى ميتا بعد تعرضه للتعذيب قبل اطلاق الرصاص عليه.

عند هذه المرحلة، يلتقي رجل غامض من المباحث الفيدرالية أحد مساعدي جاريسون ويقول له: الحقيقة أن كاسترو هو الذي قتل كنيدي. ساعدنا في ايقاف جاريسون وإلا قامت الحرب، في الوقت نفسه، يلتقي جاريسون في واشنطن برجل عسكري طلب أن يبقى اسمه مجهولا وأطلق على نفسه «مستر اكس». يقول الرجل انه عمل خلال الحرب العالمية الثانية في قسم «العمليات القذرة» بالمخابرات، أي الجهاز الذي يخطط وينفذ الاغتيالات والانقلابات العسكرية وتزوير الانتخابات والحملات الدعائية. ويقول إن رفض كنيدي لاعادة غزو كوبا مجددا، أغضب كثيرين من الذين يعملون في هذا المجال. وقد عمل «اكس» على وضع خطة للانسحاب من فيتنام، لكنهم أبعدوه إلى القطب الجنوبي أثناء تنفيذ الاغتيال. وبينما كان في طريق عودته، اطلع على

ما نشرته الصحف النيوزيلندية من تفاصيل كثيرة عن الحادث وبسرعة قياسية، كما لو كانت هذه التفاصيل قد أعدت سلفا. وباعتباره رئيسا للعمليات القذرة، فقد قام بدراسة ما وقع، ووجد أن الحرس العسكرى المخصص لحماية كنيدى قد سُحب، وتم تعطيل جهاز السرعة فى سيارة الليموزين التى كان فيها كنيدي، ودمرت كل ملفات أوزوالد، ولم يكن الطريق الذى اتخذه موكب السيارات مناسبا ولا مقبولا، وتعطلت تليفونات واشنطن فى ذلك اليوم... «لم يكن مسموحا له بالهرب حيا». وبعد ذلك عُين ألن دالاس، الذى سبق أن أقصاه كنيدي، للتحقيق فى مصرعه.

و«السؤال الحقيقى هو لماذا؟.. من الذى استفاد؟ ومن الذى يملك سلطة التستر على الحادث؟ وفى رأى «اكس» أن الاجابة توجد فى ملفات أحداث أعوام ٥٥ و ٥٦ و٥٧. لقد أنهى كنيدى هيمنة السى اى ايه، ورفض تكرار غزو كوبا، وأغلق ٥٣ قاعدة للتخابر داخل الولايات المتحدة، و٢٣ قاعدة فى الخارج. «ان المبدأ النظامى عند أى بلد هو الحرب، وقد أراد كنيدى انهاء الحرب الباردة، والغاء سباق الفضاء، وكان مستعدا للانسحاب من فيتنام. لكن كل هذا انتهى فى نوفمبر ١٩٦٣.

«كانت المصالح مهددة، وكانت ستقع خسائر كبيرة جدا.. مائة مليار دولار، وأيضا مصالح تجار السلاح واحتكارات النفط الكبرى. وذات يوم، جاءت مكالمة تليفونية عن ذلك السقوط الذى وقع فى الجنوب. أنه أمر قديم قدم عملية الصلب نفسها. ومفتاح ذلك أنه لم يكن هناك وسطاء فى الموضوع، إلا على أعلى مستوى من السرية. فالسلطة العليا يجب أن تنجح. المجرمون يجب أن يكونوا فى الجانب الرابح. انه انقلاب عسكري. هل يهم حقا من الذى أطلق الرصاص من فوق السطح؟»

فلاش باك (اعادة تجسيد تخيلية): ليندون جونسون فى المكتب البيضاوى فى البيت الأبيض:

«أيها السادة، أردت أن تعرفوا أننى لن أسمح بضياع فيتنام منى كما ضاعت منى الصين. دعونى أصبح رئيسا، وسأمنحكم حربكم اللعينة»!

جاريسون: لا أستطيع تصديق هذا. لقد قتلوه لأنه أراد أن يغير الأشياء.

«اكس» يقول لجاريسون إن السياسة هى السلطة وإنه لن يشهد معه أو يساعده. ويلفت نظره إلى أن الأمر يتعلق بأجهزة الأمن القومي، وإنهم سيحاولون تدمير مصداقيته. «عليك أن تصل إلى الجمهور العريض. الناس متشوقون حقا لمعرفة الحقيقة، والحقيقة فى جانبك».

القبض على كلاى شو. جاريسون يقول فى مؤتمر صحفى إن اسم شو لم يرد فى تقرير وورين. «فلتأخذ العدالة مجراها.. حتى لوانطبقت السماء على الأرض».

برنامج تليفزيونى اخبارى خاص. مقدم البرنامج يبتسم ويعدد التهم الموجهة الى جاريسون: التحقير، رشوة الشهود وحقنهم بالعقاقير المخدرة، واستغلال حزن الأمة. فى الوقت نفسه يتكلم رجل غريب تليفونيا مع ابنة جاريسون، وتشعر زوجته بالغضب الشديد.

فريق جاريسون يناقش الاستعدادات للمحاكمة. المدعى العام لن يمتثل لطلب استدعائه لاستجوابه بشأن دور المخابرات المركزية (السى أى ايه) ودور المباحث الفيدرالية (إف بى أي)، وبالتالى لن يمكنهم كشف علاقة شو بالقضية. رسائل بريد تصل إلى جاريسون، من كل من الساخطين عليه والمؤيدين له. التوصل إلى معلومات جديدة: علاقة محتملة بين أوزوالد وشو، تحذير أوزوالد للمباحث الفيدرالية أم تحذير من وقوع الاغتيال؟ لقد حذف من سجل التحقيق تحذير أرسله أزوالد بالتليكس إلى المباحث الفيدرالية بدعوى أنه يسبب الاحراج. بيل، أحد رجال جاريسون الذى أغوته المباحث الفيدرالية، ينفى ضلوع اف بى آي، ويستبعد فكرة وجود مؤامرة كبيرة، ويقول إنهم لن يتمكنوا من كسب القضية. «ربما كانت المافيا وراء المؤامرة وتحاشت المباحث الفيدرالية التعرض لها بسبب صلات قديمة بين الطرفين». جاريسون يقول إن المافيا ضالعة، ولكنها لاتملك القدرة ولا القوة على تنفيذ ما كشف النقاب عنه... انه انقلاب وقع بينما كان ليندون جونسون يتحين الفرصة!

محقق من فريق جاريسون ينسحب من الاجتماع غاضبا.

مقدم تليفزيونى يقدم جاريسون للمشاهدين فى برنامج يذاع على الهواء بحضور جمهور. المذيع: «لقد سمعنا أولا أن اللاجئين الكوبيين هم الذين قتلوا الرئيس، ثم انتقل الحديث إلى دور منظمة اجرامية، ثم الى السى أى ايه واف بى أي، والبنتاجون والبيت الأبيض».

جاريسون: «دعنا نقول فقط إننى توقفت عن ضرب زوجتي». الجمهور يضج بالضحك.

جاريسون يحاول اخراج صور للمشتبه فيهم، لكن المذيع يقول له إن مثل هذه الصور لا يمكن عرضها. بضعة رجال يمنعونه من اخراج الصور.

في المطار، بيل يخبره بوصول تهديد له بالقتل لكن جاريسون يذكّره بتعليماته بالامتناع عن نشر الاشاعات.

جاريسون يتسلل إلى دورة المياه، ثم يخرج بعد أن يرى بعض الشواذ وقد نصب لهم رجال الشرطة كمينا.

يصل إلى البيت، لقد شاهد اغتيال روبرت كنيدي، ويعرف أن أحد رجاله ذهب الى المباحث الفيدرالية وأعطاهم كل المعلومات. جاريسون يقول لرجاله إن الموضوع بسيط كما في رواية «العجوز والبحر».. لقد أمسكنا بسمكة كبيرة، ولكن كل ما تبقى منها هو الهيكل العظمي. يقررون توجيه ضربتهم الأولى في محكمة الرأى العام.

جاريسون يخبر زوجته باغتيال روبرت كنيدي. في غرفة النوم، يحتضن زوجته بقوة.

بدء المحاكمة. سخرية من شهود جاريسون الذين يقصّون ما يعرفونه عن اللقاءات التى تمت بين أوزوالد وفيري. المحكمة تتحفظ على الدليل لأن شو كان يستخدم اسما مستعارا . شو ينكر كل شيء.

جاريسون يقول إن اثبات المؤامرة يستدعي اثبات مشاركة أكثر من شخص. يقدم فيلم زابرودر الذى يصور الاغتيال. طلقة في الرأس وسبعة اصابات لكنيدى وكونالى معناها وجود بندقية ثانية ومؤامرة. فلاش باك نرى فيه جثة كنيدي، وما تم من تزوير في تقرير الطب الشرعي. جاريسون: «مغادرة القوة الجوية - واحد، لم يكن اقلاعا بل كان هروبا». يشير إلى قلة خبرة الأطباء العسكريين وتبعيتهم للرؤساء الكبار. مشاهد «فلاش باك» نرى فيها تشريح الجثة. جاريسون يستخدم رسما تخطيطيا لشرح «نظرية الرصاصة السحرية»، أو الرصاصة المستحيلة التى اتخذت مسارا متعرجا، وانطلقت مرتين، إلى الأمام ثم إلى الخلف، مخترقة جسد الرجلين، مسببة كل هذه الاصابات. الرصاصة التى تأكسدت، ثم قاموا بتنظيفها واعادتها الى حالتها الطبيعية. لقد اختفى مخ الرئيس من الأرشيف الوطني، واختفى معه معنى العدالة.

جاريسون يقول: ما الذى حدث بالضبط؟ هجوم منظم بدقة. المجموعة الأولى في مخزن الكتب، والثانية في المبنى المقابل، والثالثة خلف الحاجز الأمني. فلاش باك: المجموعات الثلاث في أماكنها. جاريسون: ثلاث مجموعات وثلاثة قناصين، ومثلث من النيران المتقاطعة.

على الشاشة نرى فيلم زابرودر بعد اعادة تقطيعة وتهذيبه، تتداخل لقطاته مع لقطات من تصوير ستون. جاريسون: اللقطة الأولى تلفت الانتباه.. انها طلقة خلفية

فشلت تماما في الوصول إلى الهدف. يتوقف كنيدى عن التلويح بيده لأنه سمع صوتا... كونالى يدير رأسه.. الطلقة الثانية تصيب كنيدى فى رقبته من الأمام.. والثالثة، تصيب الرئيس وتجعله ينكفئ إلى الأمام وإلى أسفل.. كونالى لا يبدو أنه أصيب.. الطلقة الرابعة تفشل فى اصابة كنيدى وتصيب كونالى فى ظهره.. الطلقة الخامسة تفشل تماما.. أما السادسة فهى الطلقة الأساسية، فهى تصيب كنيدى من الخلف إلى اليسار.. الخلف واليسار.. الخلف واليسار». على الشاشة نرى وجه جاكلين كنيدى فى لقطة مهتزة، وقد ارتسم الرعب على ملامحها، تهرع إلى كنيدي.

أسراب الحمام تطير، صراخ وسط المتفرجين، والقتلة يفككون بنادقهم وأسلتهم ويهربون.. رجال الأمن السرى المزيفون يتلاشون.

جاريسون يتناول الآن تحركات أوزوالد. «هروب ولكن دون ذعر، نشاهده وهو يتجول، وعندما يدرك أنه وقع فى الفخ، يستسلم للقبض عليه فى دار للسينما. أجهزة الاعلام تقنع الشعب بما حدث، بأن أوزوالد هو القاتل، ثم يتحول أوزوالد إلى أسطورة رسمية. هناك علاقة بين اغتيال مارتن لوثر كنج وروبرت كنيدى وجون كنيدي. فهؤلاء الثلاثة الذين اعلنوا التزامهم بالسلام والتغيير، أصبحوا يشكلون خطرا على دعاة الحرب، وكان القاتل فى كل الحالات «مجنونا عمل بمفرده» حتى يمكننا تجنب عقدة الاحساس بالذنب.

جاريسون يشير إلى قرار حظر الاطلاع على فيلم زابرودر وصور تشريح الجثة ومئات الوثائق بدعوى «الأمن الوطني»: «انها فاشية.. كان الثانى والعشرون من نوفمبر عام ١٩٦٣ انقلابا عسكريا. وكانت أكثر نتائجه مأساوية، التراجع عن تعهد الرئيس كنيدى بالانسحاب من فيتنام. فالحرب هى أكبر تجارة فى أمريكا، انها تجارة تساوى ثمانين مليار دولار سنويا. لقد وضعت خطة قتل الرئيس على أعلى مستوى فى الحكومة الأمريكية، ونفذها المتطرفون والمتزمتون من دعاة الحرب الباردة.. من بينهم، كلاى شو وادجار هوفر وليندون جونسون، الذين أعتبرهم شركاء فى الجريمة».

جاريسون يقول إن الرئاسة أصبحت مجرد مكتب مؤقت، يتحدث عن السلام، لكنه يعمل كوسيط لمصانع السلاح. ثم يطالب الحكومة باتاحة الفرصة للاطلاع على كل وثائق الاغتيال، بدلا من الانتظار خمسة وسبعين عاما. «فالحكومة تعتبركم أطفالا، قد تنزعجون من مواجهة الحقائق. على الأفراد من البشر تحقيق العدالة، وهذا ليس سهلا لأن الحقيقة عادة ما تمثل تهديدا للسلطة، ويجب ان نحارب السلطة بكل ما يحمله هذا من مخاطر لنا». جاريسون يقول للمحلفين إن الأمر متروك لهم.


Main Picture: Oliver Stone recreates the assassination of President John F. Kennedy. Inset: The famous Zapruder film of the original event.

"أوليفر ستون" أثناء تصوير مشهد الأغتيال

المحكمة تجد أن شو ليس مذنبا، وبالتالى ترفض القضية. جاريسون يصرح للصحفيين بقوله: «ان هذا يوضح أن عمليات المخابرات الأمريكية خارج القانون.. اذا اقتضى الأمر أن أقضى ثلاثين سنة لكشف كل من شارك فى الجريمة، فسأواصل لمدة ثلاثين سنة».

يغادر المحكمة مع أسرته، بينما يتجمع الصحفيون حول شو.

العناوين الختامية للفيلم تقول إن ريتشارد هيلمز مدير المخابرات المركزية، اعترف بوجود مؤامرة، وإن شو مات، واعيد انتخاب جاريسون محققا قضائيا (وكيل نيابة)، أرقام عن الخسائر الأمريكية البشرية فى حرب فيتنام. توصل الكونجرس عام ١٩٧٩ إلى احتمال وجود مؤامرة وراء اغتيال كنيدي، وفى عام ١٩٩٢، بعد عرض الفيلم، تشكلت فى الكونجرس لجنة لتقرير أى الوثائق الخاصة بالقضية يسمح باطلاع الأفراد عليها.

عنوان نهائي: مهدى إلى الشباب، الذين من أجلهم، يستمر البحث عن الحقيقة.

الأصـــداء

يعتبر جيم جاريسون، بطل «ج ف ك» نموذجا جديدا ملفتا للنظر لبطل ستون الفردى المبدئي. فهو محقق قضائي، وضابط سابق فى الحرب العالمية الثانية، وضابط فى الحرس الوطني، ورب أسرة جيد. وتدريجيا، يؤدى اهتمامه الشديد باغتيال كنيدى الى أن تفقد كل هذه الأشياء مغزاها عنده. ورغم ذلك، فانه يظل محتفظا بموقعه وسلطته، بموظفيه وبالأموال اللازمة التى يوظفها لخدمة سعيه المحموم الذى يرتكب خلاله تجاوزات كاملة (خلال تعقبه للفساد الحكومى المطلق، يصبح تدريجيا، دون أن يدري، مثل سياسى معاصر يحاول أن يبرر الاعتمادات غير المبررة لكثرة انتقالاته، وما ينفقه من أموال باهظة على شتى أنواع المتع فى لاس فيغاس). ويتركز الفرق الثانى الكبير بينه وبين أبطال ستون الآخرين الذين يتميزون بالجرأة، فى حسه الوطنى العتيق، على طريقة جيمس ستيوارت (يقصد الكاتب الاشارة إلى دور جيمس ستيوارت الشهير فى فيلم «مستر سميث يذهب إلى واشنطن» لفرانك كابرا - المترجم). ورغم أن لجاريسون الحقيقى أخطاء كثيرة، ورغم أن محاكمته لشو لم تكن تستند إلى أسس معقولة، فان نظرة ستون إلى جاريسون الحقيقي، إلى جانب الطموح المؤكد للفيلم ، يؤديان إلى تصوير أحادى تماما للشخصية. والحقيقة أن المحاكمة التى تستغرق

خمسا وأربعين دقيقة، تذكرنا كثيرا بالمشاهد الأخيرة فى فيلم «مستر سميث يذهب الى واشنطن»، ورغم جودتها السينمائية، فانها تبدو مشوقة أكثر مما هى مقنعة. بالطبع لتقرير وورين أخطاؤه، ونظرية ستون التى تقول بوجود ثلاث فرق للاغتيال تبدو قابلة للتصديق. ولكن جهود جاريسون لدفعنا إلى التعاطف مع كنيدى ليست ناجحة. فكنيدى يبقى فى الفيلم شخصية بعيدة لا نشعر بها، أو شخصية أبوية غامضة، تماما كما ينظر إليه الكثير من الناس فى التسعينات بالفعل. وعلى نفس النحو، فان محاولات جاريسون تصوير أوزوالد كرجل هامشى معذب، تتناقض مع صورته التى نراها فى الفيلم، كجاسوس من النوع الرخيص، كاذب، وخائن، كان يدرك بالتأكيد ما يشمله العمل فى التجسس. واذا كان جاريسون الذى يتبنى طريقة جيمس ستيوارت فى استخدام الألفاظ المثيرة للمشاعر، يهاجم الحكومة والاحتكارات الامريكية ويتهم الجميع بالسعى المجنون وراء المال، فماذا ينتظر أن يحقق فى النهاية؟ فى الفيلم، بعد المحاكمة، يتعهد جاريسون بمواصلة كفاحه لثلاثين سنة أخرى، لكن الواضح أنه لم يفعل قط، فقد اكتفى باصدار كتابه، تماما كما اكتفى بطل «السلفادور»، بكتابة سيناريو الفيلم!

وربما كان أكثر الجوانب أهمية فى فيلم «ج ف ك» أنه أول عمل سينمائى كبير يتناول على نطاق واسع، موضوعا يتعلق بالحكومة الأمريكية والتاريخ الأمريكي. ورغم وجاهة النظرية البديلة التى يقدمها لاغتيال كنيدي، وكشف الأخطاء الفادحة التى وقعت، ان لم يكن الخداع الذى مورس على أعلى المستويات، فانه يقع من جهة أخرى، فى الكثير من الأخطاء. فتناول الفيلم لحلقة نيو أورليانز مثلا، يجعله يربط بين الشواذ جنسيا ومعاداة المجتمع. والمبالغة الشديدة فى تصوير الشذوذ فى حد ذاته تكاد تجعل الشذوذ المصدر الوحيد للسلوك اليميني. أما فى تعامله مع نظرية القتلة الثلاثة (وهو ما تكررت الاشارة إليه فى الفيلم ثلاثين مرة) فانه يتجاهل الحكومة والمؤسسة العسكرية والقيادة الاتحادية (تصويرها محفوف بالمخاطر دون شك!) وبدلا من ذلك، يلجأ الى كليشيهات وأنماط أفلام الرعب. فالقتلة يظهرون بشكل غامض، يطلقون النار، ثم يختفون، كما لو كانوا كائنات غريبة جاءت من الفضاء، أو أشباح. والحقيقة أن «ج ف ك» يذكرنا- فى جوانب عدة- بأفلام الرعب التى صنعها أوليفر ستون مثل «نوبة مرضية» و«اليد»، فالشخصيات الشريرة غامضة ان لم تكن مبهمة تماما. يقول مستر «اكس» لجاريسون: «اذا ظنوا حقا أننا نشكل خطرا عليهم، فسوف يقتلوننا أو يودعوننا مصحة للأمراض العقلية». وحتى الطبيعة الشريرة لجونسون مستوحاة من شخصية الناشر الشرير فى فيلم «المواطن كين»، فجونسون يقول: دعونى أُنتخب رئيسا

وسأعطيكم حربكم اللعينة».. على شاكلة: «أنتم تجيئون بالصور.. وسآتيكم أنا بالحرب [الاسبانية - الأمريكية]». ويبدو ستون كما لو كان يريد استدراج المشاهدين داخل كوابيسه القديمة. كل هذه «الألعاب السحرية» تجعل الفيلم أكثر التباسا.

اضافة إلى هذا، فقد زعم ستون مرارا أنه يقدم فى فيلمه هذا «أسطورة ثقافية». وقد كانت الأساطير دائما تكشف المعانى الحقيقية الداخلية فى الأحداث الانسانية. فالأسطورة ديناميكية. انها تفسر التاريخ من أجل ترسيخ حقائق انسانية دائمة. ويسعى فيلمنا هذا لتكريس أسطورة مضادة تحل محل الأسطورة التى صنعها تقرير وورين، كما حل «ذهب مع الريح» محل «كوخ العم توم»، الذى حل محله فيما بعد مسلسل «الجذور» ثم «الحرب الأهلية».

ولكن اذا اعتبرنا الفيلم «أسطورة» نجد أنه ترك الكثير من الأسئلة بدون اجابات. لقد كانت الأساطيراليونانية الأصلية، بشخصياتها المصنوعة والصراعات بين آلهتها المتشبهين بالبشر، طريقة لتفسير العالم ومنح الناس الأمل واليقين. وفيما بعد، فى العصر الحديث، أصبح المصطلح ينطبق على الأعمال الفنية التى تفسر المعتقدات الأساسية الحديثة، كما فى الحلقات المختلفة لمسلسل «الحرب الأهلية» الذى أشار اليه ستون. لكن الأسطورة الحقيقية لا تكتفى بمجرد تقديم تصور جديد للأحداث، لكنها تجدد الأمل عند الناس، وتساهم فى رفع مستوى وعيهم. ويمكننا مثلا اعتبار فيلم «دكتور سترينجلوف» لستانلى كوبريك، نوعا من الأسطورة المضادة لفكرة أن الحرب الباردة ضرورية لحفظ «توازن القوى». فكوبريك يصور كيف أن الحرب قد تنشأ صدفة، مستندا على معطيات حقيقية فى الواقع. ولكن الأهم انه يتعامل دراميا، بجرأة مع المقدرات الانسانية ونقاط الضعف والهواجس عند ساستنا وعلمائنا الأفاضل، مثبتا أن ما تستطيع الاسطورة تحقيقه، يتمثل فى خلق وعى جديد، وتجديد الأمل، وربما تحريرنا من الشعور باليأس والضياع.

أما «ج ف ك» فانه يتركنا فى الظلام، نواجه الفساد والشر والغموض المخيف. انها أسطورة سينمائية، أقرب إلى اسطورة سينمائية أخرى فى فيلم «لقاءات قريبة من النوع الثالث» (الذى يقدم الحقيقة عن المركبات الفضائية الغريبة!). فى الفيلمين نرى مؤامرة غامضة من جانب الأقوياء، وأبطالا من الناس العاديين، وذروة تتمثل فى هزيمة قريبة لا أمل فى دفعها، تعقبها مؤثرات بصرية مدهشة تصاحب الحل «السعيد». ولكن لا تعول على أن السماح بالاطلاع على وثائق التحقيقات سيكشف مؤامرة حكومية رهيبة اشتركت فيها الاحتكارات، بل مجرد أن مركبة غريبة قادمة من كوكب آخر هبطت فوق البيت الأبيض خرج منها «كنيدي» آخر أعيد تصميمه.

ورغم ما استقبل به الفيلم من هجوم شديد، كان جزئيا -كما أشار ستون، نتيجة لهجوم الفيلم على الصحافة الأمريكية، فقد ظهرت مقالات نقدية كثيرة ترحب به. وعلى أية حال، فقد حقق الفيلم بعد اسبوعين من بداية عرضه في يناير ١٩٩٢ حوالى ٣١ مليون دولار.

وربما كان أكثر المدافعين عن الفيلم، نورمان ميللر، فى مقاله بمجلة «فانيتى فير» VANITY FAIR (فبراير ١٩٩٢)، فقد رأى أنه وسيلة لتحريك الناس:

«لقد اساء أوليفر ستون، كمخرج سينمائى مثل كثيرين قبله، تصنيف فيلمه، فهو لم يصنع فيلما لكى يدخل به تاريخ السينما، فليس لهذا معنى، لكنه تجرأ على التعرض لأمر أكثر خطورة، فقد اجتاز الردهات التى يتردد فيها صدى أكبر أسطورة فى عصرنا، الاجماع العام على أن كنيدى قتل بواسطة أكبر قوة شريرة فى الأرض.

«والسؤال الذى ينبغى طرحه هو: هل أصبحت محاولة الوصول الى العظمة مرفوضة أكثر من أى محاولة جمالية أخرى؟ فى هذه الحالة، فان «ج ف ك» هو أكثر الأفلام العظيمة فجاجة، فيلم عظيم، ويجب أن يرقد فى هدوء».

«من ناحية أخرى، اذا ما ثبت أنه فيلم ناجح، اذن لا يمكن تجنب التعرض له.. وفى هذه الحالة يعتبره البعض عملا فظيعا، لأن الجيل الجديد من مشاهدى السينما سيصدق أنه يقدم الحقيقة. هنا لا يملك المرء إلا أن يهز كتفيه فى لامبالاة. فقد نشأت بعض الأجيال بالفعل وعقولها مشبعة بالسخرية من فكرة أن قاتلا فرديا هو الذى اغتال كنيدي. فلندع المبالغة السينمائية تشن الحرب على المؤسسة المنحرفة. فليس من الممكن أحيانا مواجهة القذارة الا بقذارة أكبر. وعلى الأقل فان رؤية ستون تملك فضيلة التعبير الخيالى المتطرف».

واعتبر الناقد روجر ايبرت (يونيفرسال برس سينديكات - ديسمبر ١٩٩٢) أن «ج ف ك» فيلم مهم وغير عادى من الناحية السينمائية: «الناس يذهبون الى السينما لمشاهدة قصة. واذا كانت القصة جيدة، فسوف يصدقونها طوال عرض الفيلم. أما اذا كانت جيدة جدا، فربما التصقت بذاكرتهم لفترة أطول. وفى حالة «ج ف ك»، الذى اعتقد أنه نموذج رائع لرواية قصة، فان ما سيتذكرونه، ليس الحقائق التى لا حصر لها والاحتمالات المختلفة التى يقلبها بطل الفيلم على كل وجوهها خلال سعيه الفردى لحل لغز الاغتيال، لكن ما سيتذكرونه (أو يتعلمونه اذا كانوا من صغار السن)، هو كيف شعرنا جميعا فى الثانى والعشرين من نوفمبر عام ١٩٦٣، ولماذا ظلت الأكذوبة ملتصقة فى حلق هذه الأمة طوال السنوات التى تلت ذلك التاريخ، أكذوبة أننا نعرف حقيقة قاتل كنيدى...

«لقد أنجز ستون أحد أكثر الأفلام التى شاهدتها تعقيدا. ولا أعنى بذلك أنه فيلم تصعب متابعته، فالفكرة الأساسية دائما حاضرة، والجمهور دائما يعرف ما يحتاج إلى معرفته. ولكن سيناريو ستون يستخدم شذرات مرئية ومسموعة لا حصر لها، ويقفز بحرية فى الزمن، يصور الأحداث نفسها بطرق مختلفة من وجهات نظر مختلفة، وحتى فى مشهد مرافعة جاريسون أمام المحلفين، ينتقل الفيلم إلى الأمام وإلى الوراء، من الشهود إلى مشاهد الفلاش باك إلى الحدس إلى الاحتمالات. وفى النهاية، يجعل ستون مستحيلا علينا أن نعرف رأيه على وجه التحديد فيما وقع فى الثانى والعشرين من نوفمبر ١٩٦٣. فالفيلم أساسا عما يعرف هو عن يقين، أنه لم يقع».

وكتب الناقد ديفيد دنبى فى «صحيفة نيويورك» (٦ يناير ١٩٩٢):

«الفيلم مفزع وساحر، بالطبع لا يمكن الاعتماد عليه كمصدر تاريخي. ولكن رغم ذلك، فانه تجربة مدهشة من ناحية البناء ومن الناحية البصرية. أنه مزيج من الحقائق والافتراضات، ولكن جوهر بنائه يقوم على اعادة تجسيد ما يحتمل أنه قد حدث فى ديلاى بلاتزا فى الثانى والعشرين من نوفمبر عام ١٩٦٣، من وجهات نظر عديدة..

يكشف «ج ف ك» عن كنز عثر عليه رجل مجنون. فأوليفر ستون فى تناوله للتفاصيل، سيزود المجموعات الأمريكية المؤمنة بوجود مؤامرة وراء اغتيال كنيدي، بمعين لا ينضب، تتسلح به فى جدلها لسنوات عدة. ولكن من الصعب الاعتراض على الذين يرون أن الفيلم ليس دائما مقنعا، كما اعترض بعض غلاة الليبراليين، الذين يتجاهلون قوة تأثير السينما. لقد نسج ستون شبكة كثيفة من المصادفات، والأحداث المصنوعة. وبمعنى آخر، قام بتقديم صورة خيالية للاغتيال، أسطورة مضادة، وان كنت استدرك فأضيف أن افتراضاته للأحداث التى وقعت فى ديلاى بلاتزا، هى على الأقل أكثر اقناعا من تقرير لجنة وورين. فقد كانت هناك، كما اعتقد، مؤامرة لقتل الرئيس».

وأخيرا، تناول ديفيد أنسن فى مجلة «نيوزويك» الفيلم من الناحية السياسية مرحبا به بحذر.

«نصيحتي.. لا تثق فى أى شخص يزعم أن الفيلم تافه. ولا تثق أيضا فى أوليفر ستون. فالسينما حسب تعريفها، كشكل فنى ديماجوجى بالضرورة، يمكنها أن تقنعك بالشئ ونقيضه. الفيلم يحاكى تماما، عن عمد، فيلم «مستر سميث يذهب الى واشنطون» لفرانك كابرا، بما فى ذلك المرافعة المنمقة فى المشهد الأخير، بل أننا نلاحظ أيضا أن كيفن كوستنر يحاكى نبرة صوت جيمس ستيوارت.

«ولكن من الممكن أن يتشكك المرء في الموقف الملائكي لبطل الفيلم، ومع ذلك يظل الفيلم استفزازا ضروريا عظيما. لقد تلاشى من هوليوود تيار الأفلام السياسية. وبغض النظر عما اذا كان تناول ستون للاغتيال صحيحا أم لا، فان الفيلم يقدم رؤية راديكالية لاتجاه امريكا إلى نظام «الحكومة الخفية» (تعبير يقصد به دولة المخابرات والأجهزة السرية - المترجم). فمن من السينمائيين الآخرين قدم لنا رؤيته عن السلطة واساءة استخدام السلطة؟...

«ان ما يقوله «ج ف ك» ربما يكون اكثر مما يمكن أن يقبله كثير من الناس. ولكن لا يجب أن يسلم أحد بما يطرحه الفيلم، فالقضية محل نقاش. لكنني أرفع قبعتي للمخرج، ولشركة وورنر، تحية على شجاعة وجرأة التجربة. ولكن لا يجب اساءة القصد، فهذا فيلم هوليوودي من أفلام التسلية المثيرة. تحية للسيد ستون، مثير المتاعب في عصرنا».

ورغم المقالات النقدية المرحبة بالفيلم، فقد تعرض الفيلم أيضا للهجوم الشديد، سواء على المستوى السينمائي أو السياسي، ونشرت صحيفة «نيويورك تايمز» مقالين عنه، المقال الأول بقلم فنسنت كانبي:

«يدلل الفيلم بكفاءة على وجود مؤامرة وراء اغتيال كنيدي، وليس قاتلا فرديا هو لي هارفي أوزوالد. أما فيما عدا ذلك، فلا يستطيع الفيلم تأكيد أي شئ آخر. فهذا ليس «كل رجال الرئيس». والحصيلة الوحيدة هي أننا نرى كيفن كوستنر والدموع تترقرق في عينيه...

«وعندما يصل الفيلم إلى محاكمة كلاي شو، سيصاب معظم أفراد الجمهور غير المطلعين على المعلومات، بالاجهاد والملل. والفيلم، الذي هو مغرور وجبان في آن واحد، لا يفصل بين الجوانب المهمة والجوانب التافهة. فبعد مرور بعض الوقت، يفقد الجمهور الاهتمام. أنه عمل مشوش».

وبعد اسبوع واحد من نشر هذا المقال، كتبت جانيت ماسلن مقالا في نيويورك تايمز أيضاً تقول فيه إن الفيلم مصمم عن قصد، لكي يجعل الناس يتبنون ما يطرحه بشكل أعمى.

«الصور تتعاقب دون هوادة، ودون تحديد. وتختلط الشخصيات الحقيقية بالشخصيات المخترعة. ويتم تقطيع المواد التسجيلية مع المواد المفبركة، بطريقة مشوشة عن عمد. وتمسح الكاميرا بشكل مشوش ما يفترض أنها وثائق سرية للغاية،

وتستخدم بيانات ورسوما بيانية لشرح أسباب الوفاة. وتتساوى كل الأحداث المهمة والتافهة فى الأهمية. وبدون معرفة التفاصيل الصغيرة للمؤامرة، حتى يمكن الحكم على نظرية المخرج فى المؤامرة، وبدون أى نوع من التفرقة فى الفيلم، بين الحقائق والخيال، يجد المشاهدون أنفسهم تحت رحمة المخرج».

ورغم أننى مهتم بالفيلم كفيلم، فقد ظهرت بعض الكتابات التى تنتقد أفكاره التاريخية والسياسية تطرح تساؤلات مثل: هل كان كنيدى يريد حقا انهاء الحرب الباردة والانسحاب من فيتنام.. وغير ذلك. وقد كتب مايكل ألبرت فى مجلة «زد» يقول: «لماذا المخاطرة قبل دراسة الظروف التى كان كنيدى يعمل فيها؟ انه لم ينجح فى توحيد صفوف الناس جميعا خلفه. ولم تكن هناك حركات جماهيرية تطالب باجراء تغيرات جوهرية أو تقدمية على الاطلاق. اذن لماذا لا يلّوح أناس مثل رئيس شركة لوكهيد أو السى اى ايه مثلا، بخطر هروب رؤوس الأموال، ويستغلون أجهزة الاعلام، وغير ذلك من الوسائل التى كانت مشروعة فى ذلك الوقت، لكبح جماح مبادرات غير مرغوب فيها من جانب الحكومة، وبالتالى تحجيم قدرة كنيدى على التسبب فى المشاكل، وربما أيضاً إنهاء وجوده فى السلطة بطريقة سلمية؟ اذا كنا نود أن نزعم أن البنتاجون والسى اى أيه والاحتكارات الأمريكية ضالعة فى اغتيال كنيدي، فعلى الأقل، يجب أن نصور أن هذه المؤسسات حاولت اللجوء الى وسائل أخرى، باستخدام آليات المحافظة على النظام التى يستخدمونها عادة لتحقيق أهدافهم.. لا يوجد فى الفيلم شئ من ذلك».

ويكرس نعوم شومسكي جزءا كبيرا من كتابه «ج ف ك، حرب فيتنام، والثقافة السياسية الأمريكية» (الصادر فى بوسطن عام ١٩٩٣) لاثبات أنه لا يوجد دليل مسجل من أى نوع، على صحة افتراضات فيلم «ج ف ك». «ان هذا هروب من مواجهة السؤال الجاد، وهو: لماذا انحرفت النخبة السياسية الأمريكية والطبقة السياسية الأمريكية والصحافة - وكلها تعمل بنوايا حسنة- ذلك الانحراف، وارتكبت تلك الأخطاء والشرور».

وأخيرا، يرى الكسندر كوكبرن (ذى ناشان «الأمة»، ٩ مارس ١٩٩٢) أن الفيلم أسطورة زائفة وخطيرة ومتناقضة تؤدى (بغض النظر عن صحتها) إلى تعطيل واعاقة الحركة السياسية. «يحاول ستون تبرير الشئ ونقيضه، فهو يصر على أن «ج ف ك» يعتمد بكامله على الحقائق، إلى أن يأتى أحدهم ويثبت بقوة أنه ليس كذلك. عندئذ، يتجه ستون إلى الجانب الآخر، ويزعم أنه يحاول تأسيس أسطورة أخرى.... ان سحر

المعمل السينمائي الذى يمكنه انتاج جريدة سينمائية تمتلئ بالحبيبات حتى تبدو قديمة، يظهر فيها ليندون جونسون وهو يعقد الصفقات مع مخططي اغتيال كنيدي، (وهذا جزء من حقائق ستون الأسطورية)، هذا المعمل يمكنه أيضاً صنع لقطات لعرفات وهو يُحرض سرحان بشارة على اغتيال روبرت كنيدي. ان كل الفنانين يتعاملون مع الأسطورة. ولكن على كل المدافعين عن تلاعب أوليفر ستون بالتاريخ، أن ينتبهوا الى المنزلقات الأخلاقية الخادعة، منزلقات صنع الأسطورة».

وقد عبرت أوساط صناعة السينما عن رد فعلها ازاء الفيلم. فقد أصدر روبرت فريند، مدير الدعاية والاعلان فى شركة وورنر بيانا جاء فيه: «ان الأفلام المثيرة للخلاف تطرح عادة الكثير من الأسئلة وتثير الكثير من المناقشات... اننا مع حق السينمائيين فى التعبير عن أفكارهم، ونفخر بمشاركتنا فى انتاج فيلم متميز كهذا».

وقد ساهمت وورنر فى دفع تكاليف ثلاثة عشر ألف نسخة من دراسة على شكل دليل للطلاب وتكاليف نقلها إلى المدارس الثانوية وأقسام التاريخ فى المعاهد العليا. وقد أرسل النص الذى اعتمدته وورنر، مصحوبا بملصق للفيلم وصفحتين تحتويان على أسئلة على هيئة اختبار تدريبى للطلاب. وعبرت شخصيات أخرى من أوساط صناعة السينما عن رأيها فى الفيلم. وقال أحد رؤساء الاستديوهات الذى أراد أن يظل اسمه مجهولا: «انهم لا يقدمون الفيلم فى هذه الحالة باعتباره يحمل رؤية أوليفر ستون للحقيقة، كما قد يتجرأ شخص ما ويزعم ذلك، لكنهم يقولون إن الفيلم هو الحقيقة. ليس من انعدام المسؤولية انتاج الفيلم، ولكن أن تقول إنه الحقيقة فهذا سلوك غير مسؤول».

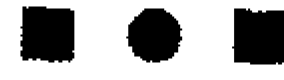
وجاءت أعنف الآراء فى الفيلم من طرف جاك فالانتي، رئيس اتحاد صناعة السينما الأمريكية: «فى مشهد بعد آخر، يلصق السيد ستون أنصاف الحقائق بالحقائق الزائفة تماما، ساعيا بذلك لنيل الاعجاب... وبنفس الطريقة كان الأولاد والفتيات فى المانيا عام ١٩٤١، يفتنون بفيلم «انتصار الارادة» للينى ريفنتثال، الذى يصور هتلر كإله جديد نزل إلى الأرض. وبين ستون ولينى ريفنتثال صلة أخرى مشتركة، فلم يضع أى منهما على فيلمه، تحذيرا يقول للناس إن ما يحتويه هو خيال مطلق».

وبعد بدء عرض الفيلم، ألقى أوليفر ستون كلمة أمام نادى الصحافة الوطنى جاء فيها:

«لقد ترك لنا توماس جيفرسون مقولة أنه اذا دخلت الحقيقة منافسة فى سوق الأفكار، فانها ستنتصر. ولكن لا توجد بعد سوق لتاريخ فترة اغتيال كنيدى وما بعدها

مباشرة. اذن لنصنع واحدة. ان ما حاولت أن افعله فى هذا الفيلم، هو أن أفتح منصة فى سوق الأفكار هذه، وأعرض تصورا لما يحتمل أن يكون قد حدث، وبعض التصورات الأخرى ايضا. ويسعدنى أن أقول، ليس على أساس أن هناك تسعة ملايين شخص شاهدوا الفيلم بالفعل، إن منصتنا الجديدة فى سوق الأفكار هذه، تحقق نجاحا كبيرا. ونتوقع أنه بعد أن يصبح الفيلم متاحا على شرائط الفيديو وغيرها، أن يشاهده خمسون مليون أمريكى آخر أو نحو ذلك، وتتوفر لهم من خلاله بعض المعلومات القليلة عن تاريخهم».

رشح فيلم «ج ف ك» لثمانى جوائز أوسكار، من بينها جائزة أحسن فيلم وأحسن مخرج، نال منها جائزتين فى الصوت والمونتاج. وحصل أوليفر ستون على جائزة «جولدن جلوب» لأحسن مخرج عام ١٩٩١.



الفصل العاشر

السمـــاء والأرض

يروى كتاب «عندما تبادلت السماء والأرض موقعيهما» للو لى هايسلب وجاى ويرتس، وكتاب «طفلة الحرب، امرأة السلام» للو لى هيسلب وجيمس هايسلب، قصة حياة امرأة فيتنامية أثناء الحرب الفيتنامية وما بعدها. ويشير أوليفر ستون إلى الأسباب التى جذبته إلى الموضوع بقوله: «كانت أقوى ثلاثة عناصر جذبت اهتمامى فى قصة لو لى هى الروحانية البوذية وتبجيل الأسلاف واحترام الأرض، وكنت متلهفا على سبر أغوارها، دراميا وبصريا.

أردت أيضا أن يكون فيلم «السماء والأرض» ردا على النزعة العسكرية العمياء والمراجعة الحمقاء لحرب فيتنام كما تتبدى فى بعض أنماط التفكير السائد الكريه الذى أمكنه التسلل إلى ثقافتنا خلال العقد الماضي، وفيه يتم تصوير الصراع، على طريقة الكتب الهزلية المصورة، مع وضع نهاية جديدة له تماما.. بانتصارنا. وفى هذا السياق الأحمق، يقتل مئات الفيتناميين المجهولين بطريق الخطأ، بالرصاص أو بطعنات الخناجر، أو بقنابل تنسف أجسامهم وتحيلها أشلاء دون أى اعتبار انساني. كذلك تدمر قرى بأكملها، دون التفكير ولا حتى لثانية واحدة، فى مصير أولئك الذين يسكنون أكواخهم الخشبية أو فى هويتهم.

«لقد كانت لهذه الجثث التى تبعثرت فى أرجاء فيتنام فيما بين عامى ١٩٦٣ و١٩٧٥، أسماء وملامح وتاريخ. وفيلم «السماء والأرض» يروى قصة أسرة واحدة».

وقد انكب ستون على العمل فى السيناريو لأكثر من سنة، قام خلالها بتكثيف القصة وتوسيعها بعدة طرق. فعلى سبيل المثال جاءت شخصية زوج البطلة لو لي، السيرجنت ستيف باتلر، نتاجا مركبا من أربعة أمريكيين تركوا تأثيرا كبيرا على حياتها فى فيتنام والولايات المتحدة.

وفى احدى المقابلات معه قال ستون إنه فضّل تقديم حياة بطلته على شكل سلسلة من التحولات، «فشخصيتها تتطور وتتعدل بعد كل علاقة تخوضها. انها أوديسة روحانية. ويذكرنى هذا بالأفلام الملهمة ، أو بالقديسة سانت جان. انه «صوت الموسيقى».

ويتوصل ستون خلال مرحلة كتابة السيناريو إلى رؤية بصرية كاملة.: «فى هذه المرحلة تتكون صورة محددة المعالم فى ذهني، بحجمها وملمسها وأبعادها». وهو يحاول أيضا اعداد قائمة تفصيلية باللقطات، ووصفا تفصيليا لكل مشهد، ويحاول الالتزام بذلك أثناء التصوير: «من المهم للغاية أن تعرف كيف ستبدأ المشهد، وما هى اللقطة الأولى فيه».

ويتعامل ستون من البداية مع الكاميرا كما يتعامل مع الممثل، فهى تلعب دورا مشاركا فى الفيلم، وليست مجرد آلة تسجيل. يقول ستون: «على المخرج أن يعرف كيف يستخدم الكاميرا، وأن تكون له طريقته الخاصة فى استخدامها، والا لأصبح تصوير الفيلم مشابها للتصوير التليفزيوني». والحقيقة ان حركة الكاميرا تبدو فى كثير من اللقطات محسوسة للمتفرج.

وقد كتب ستون بعض اللقطات الشخصية من وجهة نظر البطلة. وبما أن الفيلم كان على نحو ما رحلة داخل حياة الشخصية، فلم ينتج عن هذا أى فرق.

وكان لدى ستون من البداية تصور للأسلوب. «ان صورة فيتنام يجب أن تنتقل من الطرف الأقصى إلى الطرف الآخر. من الصورة الجميلة إلى التلوث والقبح الذى أصبحت عليه.. ولكن فى النهاية، تتكرر فى الفيلم بعض اللقطات التى شاهدناها فى البداية، من أجل خلق دائرة.. فالحياة مثل عجلة قيادة.. وسوف أجعل تجربة البطلة ترتبط بالعجلة الدائرية.. تمر عبرها بكل الأطوار. لا شئ يتغير فى آسيا خاصة فى تلك المناطق».

«لقد كان شعورنا واحدا تجاه امريكا.. بين الجمال والقبح سيدور محور الفصلين. وأساسا كان السيناريو يقوم على الانتقال بين فيتنام وامريكا.. لكنه لم يكن مضبوطا» (يضحك).

لكن ستون اعتمد السيناريو التقليدى الذى يسير فى سياق منطقى لتتابع الأحداث.

وفى سبتمبر ١٩٩١ بدأ اختيار الممثلين، واستعان ستون بعدد من الفيتناميين الذين لم يسبق لهم التمثيل للقيام بالأدوار الثانوية وأدوار المجاميع (الكومبارس).

أما دور البطولة فقد أسنده إلى هيب ثى لى وهى فتاة آسيوية أمريكية حسناء لم يسبق لها التمثيل من قبل. وكان الدور يتطلب منها أن تؤدى دور البطلة بعد مرور ثلاثين عاما على الأحداث، واقتضى الأمر تدريبات مكثفة قامت بها فى لوس انجليس وفيتنام. وكان عليها أن تقوم بالتمثيل يوميا خلال الأربعة والستين يوما مدة تصوير الفيلم.

ووقع الاختيار على تومى لى جونز لكى يؤدى دور السيرجنت ستيف باتلر جندى مشاة البحرية الذى ستتزوجه. واستعد هو للدور بالقراءة المكثفة عن دور مشاة البحرية الأمريكية فى فيتنام.

ووقع الاختيار على جوان تشين لكى تقوم بدور أم البطلة، وكانت قد شاركت فى بطولة فيلم «الامبراطور الأخير». ولعب دور الأب دكتور هاينج س. نجور الذى حصل على أوسكار أحسن ممثل مساعد عن دوره فى فيلم «حقول القتل». ولعبت ديبى رينولدز دور ايوجينيا، والدة الجندى باتلر.. كنموذج للأم الأمريكية التقليدية.

واستقر بحث فريق الفيلم عن موقع يماثل قرية «كى لا» الفيتنامية، عند قرية بانغ نغا فى جنوب تايلاند، بمزارعها الخضراء ومرتفعاتها الحجرية التى تشبه الأبراج.

وبذل مهندسو الديكور جهدا كبيرا فى بناء منازل القرية الأربعة والثلاثين المشيدة من الأحجار والأكواخ المصنوعة من خشب البامبو، كما اعيد تشكيل مزارع الأرز، وجلبوا لذلك آلاف النباتات والأزهار والأشجار القصيرة من حدائق فى أماكن أخرى لاضفاء الجمال المطلوب لجعل القرية تبدو على الصورة الفيتنامية المثالية الخلابة. واستخدمت المنازل التى بنيت خصيصا فى تخزين المعدات والأجهزة اللازمة للتصوير ولاستراحة الممثلين خلال فترات التوقف عن التصوير والاعداد للمشهد التالي، وزود أحد المبانى بالتكييف واستخدم كوحدة للماكياج. أما المعبد البوذى فقد استخدم كمكان حقيقى للعبادة للعاملين فى الفيلم من الآسيويين.

وقبل التصوير قام فريق الانتاج برحلة إلى قرية «كى لا» الفيتنامية لاتاحة الفرصة لاوليفر ستون لتجديد معرفته بالبيئة الفيتنامية، وللممثلتين الرئيسيتين للتأقلم مع أجواء مزارع العمل الشاق.

وفى الوقت نفسه، قضى مدير التصوير روبرت ريتشاردسون اسبوعين فى التجول فى أرجاء الريف يصور لقطات للمناظر الطبيعية والقرى والأشخاص.

وبدأ التصوير فى ١٩ اكتوبر ١٩٩٢. وكالعادة فى أفلام أوليفر ستون، دار الانتاج بوتيرة سريعة وفريدة. وقد شيدت الديكورات والمناظر فى سرعة قياسية تزيد ثلاثة أضعاف عنها فى أى فيلم آخر. وكان العمل فى الفيلم يشبه الاستعراض الذى يدور فى ستة من حلقات السيرك فى وقت واحد بحركة صاخبة وتقدم إلى الأمام سريع جدا. فبينما كان ستون يصور مشهدا مهما يحتوى على حوار طويل باشتراك الممثلين على بعد نحو ميل، كان هناك فى مزارع الأرز اسفل الربى الحجرية التى تطل على القرية

ضابط المارينز المتقاعد دال داي، المستشار العسكرى للفيلم، يستخدم مواهبه فى تدريب مجموعة من الممثلين الثانويين للقيام بأدوار المجندين الأمريكيين فى فيتنام.

وخلفهما على بعد ميلين أو أكثر، يكون ميكى ستوكي، وهو مستشار عسكرى آخر، يطبق خبرته فى القتال ضد قوات الفيت كونج، على مجموعة من الكومبارس الصينيين والفيتناميين الشباب من هونج كونج وتايلاند.

وفى الوقت نفسه، يقوم الجيش التايلاندى بتحريك دباباته وعرباته المدرعة بعد أن طليت بعلامات الجيش الأمريكي، على الطريق الذى يربط القرية بالطريق السريع الرئيسى.

وفيما بعد أثناء التصوير، دمرت القرية بينما كانت الكاميرات تدور. ولم يبق منها إلا قشور من نجيل الأرز وأطلالا لمعبد وشظايا المبانى.

ورغم كونه «رؤية شخصية وقريبة» فقد بلغت ميزانية الفيلم ثلاثة وثلاثين مليون دولار. واقتضى تصوير مشاهد الطريق الرئيسى وهو يعج باللاجئين والفارين التنيسق والتعاون بين نحو مائة شخص، ومئات العربات والحيونات.

واستخدمت مواقع تصوير فى تايلاند كبديل للمواقع الحقيقية فى داننغ وسايجون، بما فى ذلك استخدام أماكن فى بوكيت وبانجوك بطرازها المعمارى الفرنسى الذى يذكرنا بفيتنام. واستخدم قصر رائع لرجل أعمال صينى يعود إلى عام ١٩١٥ كاستراحة لآهن عشيق لو لى ومخدومها، بأثاثه الأوروبى ومكتبته التى تحوى كتبا كثيرة فيتنامية.

وكان الحى الصينى فى بانجوك بأزقته العتيقة وواجهات حوانيته الضيقة، مناسبا كخلفية حضرية. وتسبب تصوير أحد المشاهد التى استخدم فيها عدد كبير من العربات المصفحة العسكرية والمجاميع بالزى العسكري، فى انتشار اشاعة عن وقوع انقلاب عسكري.

وخلال التصوير، كانت البطلة «لو لي» إلى جوار ستون يوميا كمستشار تقنى للفيلم وكسند «روحي» له. وكان مقياس تعبيرها عن صدق مشهد من المشاهد ما يترقرق فى عينيها من الدموع.

واختتم العمل فى الفيلم بالتصوير لمدة أربعة أسابيع فى لوس انجلييس.

وبشأن المونتاج قال ستون عن تطور القصة والتصميم: « أعتقد أن الايقاع سيكون كلاسيكيا: آسيويا، فخيما، بطيئا. فعلينا تأسيس قرابة مع الأرض والسماء والأسلاف، لأن هذا هو ما ستظل البطلة تعود اليه».

ورغم أن نسخا تالية من السيناريو جاءت متشابهة مع الفيلم فى نسخته النهائية، قال ستون أن النسخة الأولية كانت تبدأ بقصة من الأبيض والأسود، يستخدم جزء منها فى مشهد الحلم فى منزل آهن حيث نرى «لو لي» فى رداء ابيض وهى تتجول تائهة بين الخرائب. «كان هذا مستلهما من فيلم «يوجيمبو» اليابانى لكيروساوا، وكان ذلك هو المشهد الافتتاحى فى الفيلم».

وقبل عرض الفيلم، قال أوليفر ستون: أننا نتجه صوب عصر جديد فى القرن الحادى والعشرين.. آمل أنه سيكون عصرا للوعى التام، حيث يساهم الناس جميعا من شتى الألوان فى هذا الكوكب. من الضرورى بالنسبة لنا أن نخرج من جلودنا وأن نعبر ذلك الخليج الروحى والانقسامى الذى صنعه البشر».

«السماء والأرض» قصة امرأة فيتنامية وأسرتها يمكننا استعادتها مرارا كلما حل الصراع محل الحب. لذلك فانها قصة انسانية كونية يمكن لكل الناس تقبلها فى كل مكان. وآمل أن تصبح قصة هذه الفيتنامية هامة للافريقى فى السودان وللهندى فى بومباى أو للأمريكى فى توسكالوزا. لا توجد هنالك حدود بين التجربة الانسانية. فالمعاناة قائمة فى كل مكان... والحمد لله أن التنوير كذلك أيضا».

الفيلـــم

عنوان: هذا الفيلم قائم على قصة حقيقية.

الفتاة الفيتنامية الشابة «لو لي» تتجول عبر المناظر الطبيعية الخلابة فى قرية.. مصدات الرياح.. أشجار جوزالهند.. نهر متعرج.

يروى صوتها كيف أن فتاة شابة ذهبت للقتال فى الحرب، ووقعت فى الحب، ثم انجبت اطفالا وعادت إلى قريتها التى هى أجمل مكان فى الأرض.

لمحات من الحياة في القرية، مناظر خلابة، أشجار، وجوه سعيدة، أطفال وبط، صانع الفوانيس الورقية الملونة، كاهن بوذى فى رداء برتقالي، والفتاة.

ذكرياتها الأولى: وهى تعمل فى مزارع الأرز بجوار امها المتجهمة، تسأل بطفولية من أين يأتى الاطفال، امها تجيب: من السُرة، ونرى الوجه المرح للحياة فى القرية: موائد العشاء، الاحتفالات الدينية البوذية، والاطفال يلهون.

وصول الغزاة الفرنسيين، يحرقون الاكواخ الجميلة. ابوها يبكي، ولكن يعاد بناء القرية بنفس الجمال. وتعود الحياة إلى طبيعتها السابقة.

فى عام ١٩٦٥، تروى البطلة كيف تغيرت الأشياء مع وصول قوات الفيت كونج التى ذكرت الأهالى بالغزو الأجنبى وكيف دعا الفيت كونج إلى ضرورة أن تختار فيتنام حكومتها المستقلة: العائلة تحتاج إلى أب.. ونحن عائلتكم!

يلتحق شقيقاها بالفيت كونج. تتحدث لو لى إلى والدها الطيب الذى يقول لها أن شقيقيها قد لا يعودان. لقد مات الكثيرون عندما جاء الصينيون ثم عندما جاء اليابانيون. لقد عمل والداها كالعبيد تحت حكم اليابانيين: «الحرية ليست هدية بل يجب انتزاعها انتزاعا». يتعانقان.

صوتها يقول لنا ان والدها علّمها أن تحب الله وأسلافها.

رياح قوية، صوت أزيز الراديو. يقول لنا إن طائرات الهليكوبتر والقوات الأمريكية تحتل القرية. يعيدون تشكيل القرية، اسلاك شائكة ومدرسة. تروى لو لى كيف تحولت القرية اثناء النهار إلى قرية حكومية (موالية لحكومة سايجون) وفى الليل هاجمها الفيت كونج. وذات يوم عاد الفيت كونج فقتلوا المدرس فى المدرسة ورفعوا علم الفيت كونج.

شجار بين الوالدين. الأم تريد ارسالها للالتحاق بالفيت كونج والأب يرفض.

لقطات سريعة بالأبيض والأسود. تحلم بطائرة هليكوبتر امريكية، ترى شقيقيها يتم استجوابهما، ثم ترى نفسها تخضع للاستجواب ثم تستيقظ.

تروى لنا كيف أنها تعلمت فى صحبة الفيت كونج الا تتحرك إلى اعلى بل تختبئ فى الخنادق، نراها تحفر خندقا مع الشباب. هجوم على الخنادق. قنبلة يدوية انتحارية تقتل القرويين والقوات الحكومية. تقع فى اسر قوات سايجون، يستجوبونها بينما يراقب ضابط امريكى مشاهد التعذيب: الضرب والصدمات الكهربائية: اين قاعدة الفيت كونج؟ تقول انها مجرد فتاة.

ترى الأمريكيين يلقون بالآخرين معصوبى العيون إلى خندق ثم يلقون بالثعابين فوقهم.. صراخ.. خيالات لو لي: ترى شقيقيها يعدمان وهما معصوبى العينين، وجه بوذا.

يطلق سراح لو لى بعد أن تدفع امها رشوة ضخمة. لكن أهالى القرية يتشككون فيها. يقتادها جنود الفيت كونج ذات ليلة إلى المقابر، يجعلونها تركع على ركبتيها ثم يغتصبونها ويحذرونها من التحدث عن ذلك والا واجهت الاعدام.

الفتاة تتوجه إلى سايجون مع امها. الشوارع تزدحم بالعربات والبشر والجنود والعاهرات.

الاثنتان تعثران على عمل فى خدمة أسرة السيد اهن فى التنظيف ورعاية الأطفال. السيد يتودد إليها ثم يمارس معها الجنس برضاها وتحمل منه. أمها تبكي. ترسل للاقامة فى دانغ مع وعد لا يتحقق ابدا بالحصول على تعويض مالى منه.

لو لى بعد أن كبرت، حامل هائمة، تبيع السجائر للجنود في داننغ. تشيع فى المدينة اجواء الحرب، ينتشر فيها الجنود والفلاحون والعاهرات. تنكر كونها عاهرة ولكن اللصوص يسلبونها ما تكسب من مال.

تعيش الآن مع شقيقتها «كيم» التى تعمل ساقية فى بار يقدم المشروبات للجنود الأمريكيين. الشقة التى يقيمان فيها تحولت إلى ماخور للجنود الأمريكيين. وعندما يذهب والدها لزيارتها تختبئ منه ويركله أحد الجنود إلى الخارج. كيم تقول لوالدها الذى يجلس فى الخارج حزينا ان لو لى ليست موجودة. الرجل يرحل مكسورا حزينا بعد أن يشكو لكيم كيف الحقت لو لى العار به وبأسرتها. الشقيقتان تختلفان ثم تفترقان. لو لى تعمل عاهرة للجنود الامريكيين، وترى مناظر القسوة التى يتعامل بها الجنود مع زميلاتها وترى فى مستودعات القمامة الكبيرة بقايا جثث العاهرات المساكين بعد قتلهن لكنها تتمكن من انجاب طفلها. تحصل على عمل فى القاعدة الامريكية، لكن جنديا يطلب منها الرضوخ لممارسة الجنس معه فتلقى بكرسى محطمة بابا زجاجيا وتتهمه بمحاولة اغتصابها.

لو لى تتحدث عن تدهورالمدينة: الدعارة والقوادون والعاهرات وكيف أن كل شئ اصبح للبيع. تجوب الشوارع مجددا. تبيع نفسها لاثنين من الجنود مقابل اربعمائة دولار. تعرف أن والدها يحتضر، فتعود إلى قريتها فتجد أنها قد دمرت بفعل الحرب. ترى الكثير من الفلاحين وقد فقدوا سيقانهم واذرعهم بل ومشاعرهم. يحدقون فيها. امها تروى لها كيف اجبر جنود الحكومة والدها على النزول إلى ملجأ ملغوم وكيف خرج منه ثم اخذوا يضربونه ضربا مبرحا ثم اودعوه السجن.

نرى هذا فى لقطات بالابيض والاسود. ثم نرى الأب يجلس تحت شجرة ميتة.. لحيته رمادية.. يروى لها كيف حضر جنود الفيت كونج وكادوا يقتلون امها متهمينها بخيانتهم. الأب يواسيها قائلا انها فعلت ما عليها وانها خُلقت لكى تكون أما جيدة ويحثها على العودة إلى طفلها.

سرعان ما يموت الأب. تشترى له كفنا من اغلى الأنواع وتعيش مع امها الحداد لمدة مئة يوم.

تمر سنة، انها الآن تعمل فى السفارة الكورية.. تبدو وقد اصبحت امرأة طويلة مبتسمة تقود سيارة من نوع الهوندا. فى الشارع يقدمها صديق إلى السيرجنت الامريكى ستيف باتلر وهو ضابط خشن من قوات المشاة لكنه طفولى النزعة. يلاحقها الرجل إلى بيتها المكون من غرفة نوم واحدة تعيش فيها مع ابنها. يبدى اعجابه بها.. يغازلها ويمارس الاثنان الحب. فيما بعد يقع فى غرامها ويعرض عليها الزواج. يتزوج الاثنان. وتمر سنة ، تنتقل معه للعيش فى منزل داخل قاعدة عسكرية بالمنطقة الوسطى. أمها تأتى لزيارتها، تحذرها بقولها ان الأمريكيين ليس لهم اصول.. لا بدايات ولا نهايات، وهم لا يعرفون اسلافهم لذا فانهم متحررون. ينجب الاثنان ولدا. ويحلمان بالذهاب إلى ديزنى لاند.

هجوم على القاعدة .. تهرب لو لى بالطفلين بينما يطير ستيف فى هليكوبتر. آلاف اللاجئين يفرون من القصف.. الفيت كونج يوقفون الحافلات وينزلون الفتيات الحسناوات من بين الركاب بخشونة. لو لى تتظاهر انها مريضة. وفى سايجون تتوجه إلى السفارة الأمريكية فتجد الآلاف يحيطون بها طلبا للهرب إلى الولايات المتحدة. فجأة يظهر ستيف يحتضن اسرته.

ينتقل الجميع للاقامة فى الولايات المتحدة. فى منزل الأسرة ام ستيف وشقيقته ترحبان بها كثيرا. يتناول الجميع طعام الغذاء ويفرط ستيف فى الشراب وعندما يختلى بها يقول انه سيقضى ثلاث سنوات اخرى فى خدمة قوات المارينز ثم يحصل على وظيفة محترمة بخمسة وستين الف دولار سنويا. يذهبان للشراء من أحد الاسواق الكبيرة (سوبر ماركت).. نظرات الآخرين عدائية نحوهما.

الاثنان يعيشان معا ولكن تبدأ الخلافات تدب بينهما. ستيف ممزق بسبب التجربة القاسية التى عاشها فى فيتنام. يريد أن يتاجر فى السلاح.. يبيع الأسلحة لقوات فيتنام الجنوبية. لو لى تعترض بشدة: لقد كذبت عليّ فى فيتنام.. يقول أننا اذا لم نفعل ذلك فسيفعل الشيوعيون.. ما معنى أن يكون المرء مستشارا عسكريا اذن؟

تقول له: انتم الامريكيون هذا كل ما يشغلكم.. الاثنان ينفجران فى بعضهما.. ستيف مسكون تماما بما مارسه من عنف وقتل فى فيتنام.. نرى خيالاته بالأبيض والأسود لأعمال القتل المجانى والعنف وبقر البطون وقطع الرقاب والاغتصاب..إلى آخر ما مارسه هناك. ينهار ويبكى ويقول انه عندما التقاها أراد أن يتغير لكن ليس من السهل ان يتغير شئ. يريد أن يترك البيت ويذهب مع الطفلين إلى كندا. تستجديه هى ألا يأخذ الأولاد. تعمل لو لى وتبدأ فى الاهتمام بالتجارة وجمع المال فى امريكا. تفتتح

دكانا ثم تتوسع وتصبح امرأة اعمال. ويستمر الصراع بينهما إلى أن ينتحر ستيف ذات يوم عاريا فى السيارة بسبب عدم قدرته على التخلص من هواجسه والتكيف مع الواقع الجديد بعيدا عن الحرب.

وبعد ثلاثة عشر سنة تعود لو لى إلى فيتنام. امرأة من الطبقة الوسطى تملك مطعما وتعيش فى ضيعة ريفية كبيرة. السير أهن عشيقها القديم الذى انجبت منه طفلها الاول أصبح يعمل فى مغسلة للملابس الآن لكنه سعيد برؤيتها ورؤية ابنه.

قريتها عادت إلى الاخضرار لكن مقطوعى الأرجل ما زالوا يجلسون هناك. امها هرمت وضعف نظرها لكنها سعيدة بمقابلة احفادها. شقيقها موجود ايضا بعد ان افلت من الموت. الاسرة تتناول الطعام معا فى وجود شقيقتها كيم.

الجميع يتذكرون ما فعلت بهم الحرب وما أوقعته من مآس. الأم تقول ان الجنة والأرض تبادلا المواقع.. الحرب انتجت المقابر وفى المقابر لا يوجد اعداء.

الأم تحتضر.. لو لى تحلم للمرة الأخيرة بأبيها. تسير وسط مزارع الأرز وتناجى نفسها: «لقد عدت إلى الوطن.. لكنه تغير وسوف اظل دائما فى الوسط.. انه قدرى أن اظل فى الوسط.. عندما نقبل أقدارنا فاننا نشعر بالسلام.. فى قرارة قلبك تستطيع أن تستمع إلى صوت الغناء منذ لحظة ميلادك.. الانتصارات الاخيرة نكسبها فى القلب.. وليس فى هذه الأرض أو تلك».

الأصـــداء

بشخصية لو لى يختار ستون للمرة الأولى بطلة امرأة وفيتنامية بالذات. لكنها لا تختلف كثيرا عن ابطاله السابقين. إنها مرة أخرى، شخصية وحيدة منعزلة عن الغزاة الغرباء، عن الحكومة القاسية، والمحررين الغلاظ، ولكن أيضا عن أب ضعيف وأم رحيمة وشقيقة مندفعة. تدفعها عاطفتها الرومانسية تجاه السيد اهن إلى العزلة اكثر وإلى المنفى. ويقودها أول نجاحاتها كامرأة ناضجة إلى زواج سيئ: فزوجها القوى يتحول إلى رجل مجنون خائن. فقط عندما تتولى قيادة حياتها بنفسها، وتصبح امرأة أعمال حريصة تبدأ فى الشعور بالسلام فى داخلها، لكنها تظل فى النهاية بعيدة تماما عن أسرتها. ويتجنب ستون بشكل ملحوظ تصوير ما تقدمه لأسرتها من هدايا أو مساعدة، لأنه لا يجده أمرا مهما. وهى لديها مشاعر محدودة ومصير مجرد.

هنا يبدو ان ستون يعكس نظرة جديدة للعالم حيث لا يصبح مهما لديه للمرة الأولى سوى المشاعر تجاه الأسرة والولاءات الشخصية.

وكما لاحظ بعض النقاد يساوى ستون بين الأمريكيين والوطنيين والفيت كونج فكلهم معذبون على الصعيد الشخصي. تماما كما ان المجتمعين الفيتنامى والامريكى متطابقان فى قسوتهما ولا مبالاتهما ازاء المعاناة الانسانية.

ولعل من اشهر الافلام التى تدور حول هذه الافكار فيلم «فورست جمب» (١٩٩٤) الذى لا يدرك بطله المتخلف أى شئ عن السياسة لكنه ينجح بفضل طيبته وبساطته وطيبة قلبه (نمط غربى مشابه لنموذج لو لي). والحقيقة أن الفيلمين يخضعان لبناء داخلي ملحمي متشابه. لكن فيلم «فورست جمب» ينجح اكثر فى الحفاظ على نغمته التى تدور عن الطيبة المقموعة. اما فيلم أوليفر ستون فانه يشمل لقطات للاغتصاب والتعذيب والقتل العشوائى المجنون والانتحار، وكلها مرسومة بطريقة حسية ومن خلال خيال هستيرى يخفى فرضية «القيم الأسرية» وبطريقة قد لا تتسق مع نظرة المعجبين بفيلم «فورست جمب». وتبدو الموازنة بين الأذى الذى يأتى من الامريكى والفيت كونج موازنة مصطنعة. فجندى الفيت كونج يبدو مثل مراهق سادى يمارس الاغتصاب والقتل، فى حين يبدو الجنود الأمريكيين أبرياء شرهين للجنس أو أجلافا يفتقدون للحساسية، على استعداد للدفع مقابل الجنس السريع على نمط الجنود الامريكيين الذين نراهم فى افلام جنسية من نوعية فيلم «لا وقت للجنود». أما زوج لو لى فهو من نوعية خاصة.. أبوى ناضج محب، سرعان ما يتضح أنه سفاح يتقاضى أجرا من الحكومة لكى يقتل. وتبقى الحقيقة أن هناك ثمانية وخمسين الف امريكى قتلوا فى فيتنام ، كما قتل مليونان من الفيتناميين، ودفعنا نحن مائتين وعشرين بليون دولار (ما يوازى شهرين من ميزانية الحكومة الامريكية) ودفعوا هم الثمن، أمة وشعبا من الحطام، وهو رعب يستحيل موازنته أو مقارنته أو التخفيف منه.

وقد ظهرت مقالات نقدية قليلة عن الفيلم، ولكن كان هناك الذين أبدوا استحسانهم له. يرى جاى كار فى «بوسطن جلوب» أن «السماء والأرض» نجح بالرغم من نفسه:

«لم يكن ممكنا أن يظهر هذا الفيلم إلا بعد مرور وقت على صنع «الفصيلة» و«مواليد الرابع من يوليو» وكل ما عبر عنه الفيلمان من غضب. ويحمل الفيلم تقديرا خاصا لشخصية «لو لي» المرأة التى عاشت فظائع مروعة تقريبا من اليوم الذى شاهدت فيه قريتها المسالمة وهى تسوى بالأرض فى حين كانت مكبرات الصوت تعلن من طائرات الهليكوبتر أن «قريتكم ستكون سعيدة ومسالمة».

«لا يوجد سيناريو روائي يجرؤ على أن يضع بطلته فى خضم كل تلك المعاناة.. رغم ان أسلوب أوليفر ستون الصادم يبعدنا عن الموضوع بدلا من شدنا اليه.. وهو ما يؤشر إلى انعدام الثقة فى القدرة الداخلية للموضوع نفسه على تحقيق الصدمة دون حاجة إلى توجيه لكمة مباشرة إلى وجوهنا. ورغم أن الفيلم يحتوينا إلا أنك تدرك أن تأثيره كان سيصبح أكثر عمقا اذا كان ستون قد تحرك خطوة إلى الوراء وافسح لفيلمه المجال لكى يروى قصته الخاصة بنفسه.

«السماء والأرض» يكون فى أفضل احواله عندما يسمح ببعض السلوك المقنع الذى يجذبنا، كما نرى فى شعور «لو لي» بالذنب عندما تهمل واجباتها كأم بعد أن انهمكت فى الولايات المتحدة فى التجارة والبحث عن الكسب المالي. ولا شئ يعبر عن جمال معاناة والديها كما يظهر فى تعبيرات وجهى الممثلين هاينغ نجور وجوان شين، ولا شئ يعكس قوة فوضى حرب فيتنام كمشاهد الكتل المزدحمة من البشر التى نراها على الشاشة فى حالة رعب ورغبة يائسة فى النجاة. وحتى اعواد النجيل الطويلة ألتى تقطع بالمناجل تعبر بشكل أقوى مما تعبر تأكيدات ستون التي تصل إلى ذروتها فى «موسيقى دفع قطيع الماشية» التى يستخدمها.

«السماء والأرض» ينجح ولكنه كان سيصبح فيلما أفضل لو كان ستون قد خفف من قبضته على أعناقنا».

أما جافن سميث وهو من نقاد ستون المتحمسين فكتب عن القوة المشهودة والحساسية الموجودة فى الفيلم، وهى مزاعم لم نجد لها أى اثر فى مقال آخر:

«يقف «السماء والأرض» خارج نطاق أعمال ستون... انه اكثر قوة فى تعبيره من القصص الروائي، وأكثر اصالة فى سخريته وتعبيرا عن المشاعر الداخلية والروحانية مما هو متوقع. ان افضل افلام ستون تحتوى على لحظات من الألم والعواطف المثيرة للمشاعر بشكل قوى و«السماء والأرض» وهو واحد من هذه الافلام، يتسق معها بشكل تام...

«عندما يصنع ستون فيلما فانه يتعامل معه بجدية. ان الولع بالأخلاقية القديمة والميل باتجاه التخطيط يمكن مجددا غفرانه بفضل مبدأ السعادة التى تنتج عن لحظات البراعة السينمائية والتلقائية. لم يسبق ان صنع ستون فى حياته ديكورا ليس نابعا من قلبه تماما، ولا حركة كاميرا، ولا قطع».

وخصصت بات داول، وهى ناقدة متحمسة لستون وكاتبة سياسية، للفيلم فى مجلة «سينياست» تقييما مبهما ومنحته إعجابا محدودا. فقد كتبت تقول: «إن كل رؤيته

للعذاب تصب ببراعة فى قنوات عاطفية مألوفة عند كل متفرج سبق له أن شاهد مسلسلا تليفزيونيا عاطفيا أو فيلما مثل «ذهب مع الريح». ان صوت المرأة التى تروى قصتها فى الفيلم يخلق مجالا عاطفيا تقتات عليه الصورة، وهو ما يساهم فى «أمركة» القصة عن طريق تخفيف لحظاته الأيديولوجية غير المحددة. «لقد أصبحت النملة نموذجنا الأخلاقي» . هذا ما نسمعه على الشريط الصوتى عندما يبدأ سكان القرية فى التعاون بسعادة مع قوات الفيت كونج الذين جاءوا لتنظيم حياتهم. وبصريا تمتلئ سماء القرية، قرية لو لي، بلقطات الأفق الذهبية، والملابس البرتقالية فى اطار المناظر الطبيعية الخضراء ولهيب الحرب».

«يشق ستون طريقه بحذر عبر حقول ألغام الفيلم السياسى الهوليودى عن فيتنام، بتصوير القرويين وهم واقعين بين نارين. وتقوم الميثولوجيا التى يطبقها ستون على فرضية أن الطاعون موجود فى كل مكان، مجسدا مأزق لو لى مع مشاهد متوازية تكثف أحد الاستخدامات المؤثرة القليلة فى الفيلم لتقنية السرد الروائى (على سبيل المثال: عذاب الامريكيين يقابل اغتصاب الفيت كونج، والاهانة التى تجدها فى المدن الفيتنامية الكبيرة توازى أفعال الضابط الأمريكى المجنون)... ويصبح من الواضح أن «السماء والأرض» يعكس رؤية أوليفر ستون للقيم الأسرية التى لا تتجاوز النمطية الليبرالية فى تصوير الشخصيات العرقية (الفيتناميين) فى صورة دافئة وانسانية يفتقد إليها البيض».

وقد ظهرت أيضا كثير من المقالات النقدية التى هاجمت الفيلم بقسوة. ويعترف مقال روبرت ستون ببراعة اوليفر ستون فى خلق المقابلات المتوازية لكنه يعتبرها عيبا. فهو يقول: «أن قصة «السماء والأرض» ليست واحدة من تلك القصص التى ترتبط بذلك النوع من المشاهد الكبيرة المبهرة المفعمة بالحركة التى برع فيها ستون... فهذه قصة جيدة للمعاناة والخسارة والمنفى... ومزاجها العام كئيب بل ويكاد يكون جنائزيا. وربما لهذا السبب تفشل المشاهد المؤثرة الكثيرة فى تحريك مشاعرنا... فالمتفرج يتوقع الأسوء وينتظر تغير النغمة الأمر الذى لا يحدث. وليس هذا بالضرورة خطأ ستون. فلدى ستون روح الدعابة التى تجعله يصور لنا رد فعل المرأة الفيتنامية وهى تجد نفسها أمام السلع المتوفرة فى سوبرماركت امريكى وانبهارها بعالم العمال من ذوى الياقات الزرقاء... لكنه سرعان ما يضيق بالرقة ويتجه بمشاعره نحو الصدمة [مشهد انتحار الزوج عاريا]. وفى الكتاب عندما يتم تعذيب لو لى هايسلب لا يوجد ذكر لوجود أى امريكي.. اما فى الفيلم فنحن نرى بوضوح فى المشهد شخصية مستشار عسكرى امريكى يقف مسترخيا فى لا مبالاة.

«لقد نجح أفضل السينمائيين فى مقاومة الوقوع فى التبسيط. بينما نرى ستون يرغب فى أن يجمع بين المحارب السابق فى فيتنام والمحتج على الحرب فى أن، فى التعبير عن الجندى الأمريكى المقاتل وعن الفيت كونج، أى أن يكون هو الأمريكى والفيتنامى فى وقت واحد. ولكن اذا كان المرء يمكنه التعبير عن ذلك دون حاجة إلى مهارة فى الواقع، إلا أن الأمر يختلف فى الفن. فهو أكثر صعوبة بكثير من الواقع. ربما كان يمكن تحقيق ذلك احيانا، ولكن يجب أن يكون المرء فنانا وليس مجرد مخرج هوليوودى محترف».

وكان نقاد آخرون اكثر مباشرة فى ابداء نفورهم من الفيلم. فقد اعتبر جيمس فيرميير فى «بوسطون هيرالد» أن الفيلم غير متماسك ويفتقر إلى التجانس والوضوح. وكتب يقول: «يتناول الفيلم موضوع الشفاء الروحي. وهو ينظر إلى حرب فيتنام من وجهة نظر امرأة.. ورغم أن النظرة غالبا قسرية وفريدة بالنسبة إلى أعمال اوليفر ستون إلا أنها فى النهاية مشتتة للغاية ومجنونة.».

«يصور ستون مأزق لو لى وستيف باتلر كمعادل مصغر للمأزق الذى يواجه كلا من امريكا وفيتنام. كيف يعثر هذان الشخصان، وهما دليل حى على الفظائع التى عاشها كلاهما، على السلام ويتعلمان كيف يتقبلان مصيرهما المتداخل؟ انه سؤال لا يملك ستون الاجابة عليه كما يعجز الكاهن البوذى الذى تلجأ إليه البطلة فى الفيلم والذى يكتفى بتلقينها كراهية «الآخر»! .

ان ستون مثل ستيفن سبيلبرج وهو يشبهه كثيرا فى جوانب عديدة، يمتلك قوة دفع بصرية عالية، واسلوبا مؤثرا.. لكنه يسئ استخدامه بسهولة. قد يدعو ستون إلى المصالحة ويجادل بالقول ان كلتا الأمتين (الأمريكية والفيتنامية) لا تستطيعان التخلص من قدرهما السيئ بدون مساعدة من الآخر. ولكن، بعض المتفرجين قد يظن أنه وقع داخل مصيدة عقدة الذنب الليبرالية المضحكة. أن ستون يسعى من أجل المصالحة والشفاء ولكن فيلمه يعانى من كسور متعددة».

اما تود مكارثى فى «رولنج ستونز» فيقول: «ليس فيما نشاهده هنا شيئا جديدا على سينما اوليفر ستون بالنسبة لجمهوره. فقد سبق أن أوصلنا إلى نقطة اللاجدوى بشكل نهائي. وهذا الفيلم محاولة لتصوير الحرب وعواقبها من وجهة نظر فيتنامية، ولكن المنهج القاطع فى رواية القصة يؤدى ببساطة إلى تخدير المتفرج وابتعاده عن الموضوع الذى يبدأ بداية مثيرة للاهتمام ».

«يصور ستون حوالى اربعين سنة من حياة البطلة «لو لي» كتعاقب للأحداث حصيلتها الميلودراما التى كانت ستصبح تحديا كبيرا أمام ممثلة مثل جوان كراووفورد أو لانا تيرنر. وهناك مشاكل أخرى عديدة فى الفيلم، مثل تلك النغمة التعليمية من البداية، والشخصيات التى تتحدث بلغة انجليزية بدائية ركيكة تجعلها تبدو شخصيات بسيطة وأقل طبيعية مما يجب أن تكون. ولعل أكثر الجوانب سوءا تلك الموسيقى التى تعلن بشكل صاخب عن الحدث أو تؤكد عليه».

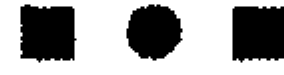
«ولا يتخذ ستون موقفا سياسيا واضحا.. وبالتالى فهو لم يضف كثيرا إلى الجدل العام حول فيتنام كما لم يضف كثيرا إلى قضيته الشخصية.. فالقصة لا تزوده باطار يسمح له أن يقول أشياء كثيرة جديدة أو مثيرة للاهتمام. وهو كذلك لا يجعلها تبدو قصة شخصية أو قوية التأثير.».

وبعد أن شاهَدَت النسخة النهائية من الفيلم قالت لو لى (الحقيقية): «عندما تشاهد هذا الفيلم ستشعر برابطة مع الناس الذين صنعوه، ومن خلال ما تخلقه تلك الصلة ستشعر بالناس الذين يصور الفيلم حياتهم. اعتقد ان كل افلام اوليفر ستون تدور عن الروح. وبهذه الطريقة منحنا ستون «أبناء» كثيرين. لقد سعدت وتشرفت بأنه قام فى هذا الفيلم بتربية ابنة جديرة بقلبه المحارب. ان «السماء والأرض» مثل بطانية كبيرة دافئة أو رشاش ماء فى قلب بحر من الجليد. وداخل قاعة العرض المظلمة يحيط الفيلم بنا ويسيطر على حواسنا. وفى دقائق معدودة نضحك ونبكى ونشعر بالاثارة المتدفقة وتطفو العواطف على السطح، ويختلط الجمال الذى يأخذ بالألباب بالرعب الفظيع. ولذا فاننى اطلب من الذين يشاهدون الفيلم أن يفكروا بعد ذلك فيما شاهدوه وشعروا به».

وصرح أوليفر ستون لصحيفة «فيلم جورنال» بقوله: «لدى دائما مقاومة للمواضيع الصعبة، ومهما يقول الناس فأننى اعتقد أنهم يتطلعون أحيانا إلى رؤيتها تفشل. انه موقف من الصعب أن تجد نفسك فيه. بالتأكيد فان «السماء والأرض» عمل فيه مخاطرة لأنه يخلو من النجوم فبطلته امرأة آسيوية. اعتقد أن الفيلم جيد ولكن سيكون من الصعب تسويقه».

وفى اغسطس ١٩٩٤ كتب ناقد «نيويوركر» يقول: « لم يكن «السماء والأرض» مجرد سقوط.. لكنه كان سقوطا مدويا ومخيفا. لقد تكلف الفيلم ٣٣ مليون دولار وحقق ستة ملايين دولار فى عروضه الأمريكية».

وفى مقابلة مع مجلة «يو. اس. ايه. توداي» بتاريخ ٢٦ اغسطس ١٩٩٤، عزا ستون فشل الفيلم إلى التوقيت السيئ لعرضه اضافة إلى أشياء أخرى. وقال: «يمثل المهاجرون مشكلة فى الوقت الحاضر وفيتنام لا تحظى بالشعبية». وكان عدم وجود نجوم فى الفيلم مشكلة أيضا.. فقد قال ستون: «اعتقد أن الفيلم كان سيحقق نجاحا أفضل اذا ما كانت جوليا روبرتس قد ظهرت فيه. ولكن اعتقد أن النقاد كانوا قد اصبحوا اكثر قسوة. لقد كان الفيلم رحلة هائلة».



الفصل الحادى عشر

قتلـــة بالفطــرة

بدأ ستون العمل فى فيلم «قتلة بالفطرة» بعد فترة قصيرة من انجازه فيلم «السماء والأرض». وقد عبر هو عن نواياه بقوله في ذلك الوقت: «أردت أن أستمتع. فقد كنت أرغب فعلا فى اخراج فيلم يجمع بين طابع أفلام الطريق مثل «بونى وكلايد» وطابع أفلام السجن مثل «الهروب الكبير» و«الفراشة» (بابيون).

كتب السيناريو الأصلى للفيلم كوينتين تارانتينو عام ١٩٩١. واحتوى السيناريو النهائى للفيلم على كل عناصر سيناريو تارانتينو الأصلي: الشخصيات الرئيسية والحوار وتفاصيل الحبكة، بما فى ذلك مشهد المذبحة فى البداية، ثم أعمال القتل والارهاب والهروب أثناء تصويرالبرنامج التليفزيونى الاستغلالى ومشهد الاعدام الأخير المعكوس. وأسقط ستون من السيناريو الأصلى أفكارا مثل الاعداد لتصوير فيلم تجارى عن القاتلين، والمحاكمة التى يدافع فيها ميكى الشيطانى عن نفسه ثم يقتل شاهدا يجلس فى منصة الشهود، كما استغنى عن تفسيرات مباشرة على لسان طبيب نفسى للعلاقة العاطفية بين البطلين المجرمين.

وحسب ما يقول ستون، لم يجد السيناريو الأصلى من يتحمس له: «كان سيناريو كوينتين تارانتينو ممتازا ومجنونا، وكان يقترح بالتأكيد طرائق مختلفة، ولكنى وجدت بعد أن دفعت مبلغا كبيرا فى شرائه، أن كل من قرأه رفضه بما فى ذلك بعض المخرجين. لقد كان الأمر محرجا (يضحك)».

وفى ابريل ١٩٩١، التقى تارانتينو بالمنتجين دون ميرفى و جين هامشر، وكانا فى ذلك الوقت لا يملكان مالا ويعملان من منزلهما. وكان يأمل أنهما سينتجان «قتلة بالفطرة» رغم رفض كل شركات هوليوود له. وبعد «تراجعات كثيرة وبدايات زائفة»، جلس أوليفر ستون معهما، ووعدهما من الانتهاء من اخراج الفيلم فى فترة زمنية وجيزة، وبميزانية محدودة على نحو مشابه لما حدث فى تجربة فيلم «أحاديث الراديو» (ميزانية صغيرة فى حدود ١٠ أو ١٢ مليون دولار).

ويعلق ستون على ذلك بقوله: «لم أكن أريد أبدا اخراج فيلم عن سيناريو تارانتينو. لقد كان فيه بناء جيد وأعجبنى ما فيه من أفكار وكان يحتوى على بعض المشاهد

الطريقة، لكن لم يكن هذا هو الفيلم الذى أردت صنعه. لم يكن لدى شك فى ذلك أبدا. وكنت دائما أعرف أننى أتطلع مستوى آخر قد يكون جيدا أو سيئا، وربما يدفع البعض إلى اهانتى بالقول: لنعتبره فيلما من أفلام حرف ب (الرخيصة) والسلام».

وتعلق المنتجة جين هامشر على الأمر فتقول: «كانت المشكلة تتمثل فى عدم وضوح الشخصيات فى سيناريو تارانتينو. ولم يكن السيناريو يصلح لانتاج فيلم يتكلف عشرين مليون دولار أو أكثر. وأراد ستون تطوير العلاقة بين الشخصيتين الرئيسيتين ميكى ومالوري».

ولذلك قام ستون بتكليف كاتب السيناريو ديف فيلوز باعادة كتابة السيناريو. ويقول فيلوز: «كان سيناريو تارانتينو ممتازا بلا شك ومليئا بالطرائف، وكان حواره عظيما، يمتلئ بالمفاجآت ويعكس حبا كبيرا لثقافة الصعاليك، لكن أوليفر ستون أراد أن يبتعد عن فكرة «البلد السيئ» وادخال زاوية أكثر رومانسية».

وبدأ فيلوز العمل مع ستون باضافة الأشياء التى يقوم بها عادة العشاق: «مشهد يدور فى موتيل، حيث تقوم مالورى بغسل شعر ميكي، ويدرك هو فى لحظة ما انها لا ترتدى خاتم الزواج فينفجر فيها. فى هذا المشهد المنزلى تماما بين الثنائى تتحرك الكاميرا لنكتشف وجود شخص رهينة يقبع مقيدا فى أحد أركان الحجرة سيقومان بتعذيبه ثم قتله فيما بعد. هناك علاقة غريبة تربط بينهما كالعلاقة بين الذئاب. لا يمكن لأحدهما أن يخون الآخر أبدا، لن يكذب أحدهما على الآخر، ولن يترك أحدهما الآخر فى السجن، ولكن فى لحظة غضب أو شعور بالغيرة، من الممكن أن يقتل أحدهما الآخر».

وكان ستون يرى أنه بتصوير العلاقة العاطفية بينهما كقوة أسطورية من العصور الوسطى، يصبح كل ما يقومان به مبررا، ويصبح الفيلم بالتالى «فانتازيا» قائمة على المشاعر الجامحة، أو نوعا من الحب الذى يتوق إليه أناس كثيرون ويحلمون به، على الأقل فى مرحلة معينة من حياتهم. وكان يهدف من وراء ذلك إلى تجاوز الاطار الأساسى للفيلم البوليسى المثير.

وانحصر التغيير الأساسى فى اعادة كتابة الفصل الأول. يقول ستون: «قمنا بايضاح طبيعة شخصيتى ميكى ومالوري. هناك الكثير من الاختيارات الأخلاقية فى الطريق. انهما ليسا مجرد ضحيتين، بل هناك شئ أكبر من ذلك. ومن خلال «الفلاش باك» نرى من أين أتيا ونعرف أنهما مختلفان».

ويضيف فيلوز: «أدخلنا نوعا من الفلاش باك الملتوى عندما يحلم ميكى بلقائه الأول بمالوري. لقد حاولنا أن نضع فى شخصيته ما يوحى بأنه مفتون بافتتان الناس به.. وهو أيضا شخص يعتمد على الافراط فى النظر وفى التحديق (انه يكثر أيضا من مشاهدة التليفزيون). والطريقة الوحيدة التى يمكن أن يتصور ميكى فيها نفسه فى موقف خيالى أن يكون نجما فى برنامج تليفزيوني.

أما لماذا يقتل شخص مثل ميكى فيقول ستون: «ميكى شخص مفترس تماما. انه يفهم العالم من وجهة نظر افتراسية فقط، وبهذه الطريقة فانه يبرر ما يفعله». أما مالورى فهى شخصية مختلفة، فقد جاءت من محيط آخر، وقد أوضحنا دوافعهما المختلفة، ولكن فى اطار رؤيتنا الساخرة، احطنا ميكى ومالورى بصعاليك وأوغاد، لكى يصبح الافتراس هو الشئ الطبيعى (الداروينى بالنسبة لهما) الذى يمكنهما فعله فى هذا العالم».

ويضيف فيلوز برومانسية: «انهما طبيعيان فيما يفعلانه، فى اسرافهما فى القتل. فبدلا من الشعور بالقرف والغثيان، فانهما شر واضح. وفى زمن آخر، ربما كانا من الممكن أن يكونا بطلين جديرين بالاهتمام.. لكنهما فى زمن الرداءة الذى نعيشه، أصبحا سفاحين».

ويقول ريتشارد روتوسكى المشارك الثالث فى كتابة السيناريو: «انحصرت مساهمتى فى الفيلم فى اضافة المفهوم الشيطاني، فميكى ومالورى ليسا مدفوعين ببساطة بدوافع يمكن فهمها، بل بأشياء خارج نطاق فهمنا لكنهما فقط مثلنا من لحم ودم. ويفترض أن الفيلم يعرض لنا دواخل النفس الشريرة وقوى الشر الخارجية: الشياطين المخيفة، التنين الذى يخرج من فمه الدخان، تشكل المستقبل، وتعاقب الوميض المخيف على الشاشة، وهو ما رأى أحد النقاد أن المقصود منه تذكير المشاهدين بأن الشيطان موجود ويسعى دائما إلى السيطرة علينا».

والطريف أن ناقدا واحدا على الأقل هو جودفرى شيشايل (نيوريورك برس) رأى أن سيناريو تارانتينو الأصلى ببنائه المتعدد المستويات، كان فذا، قبل أن يتم «تسطيحه فى سياق هزيل ورتيب.. كما لو أن ستون قال لنفسه: هذا الشاب يفترض أنه متمكن جدا، اذن سآخذ هذا السيناريو وأجعل الجميع يرون أننى أكثر تمكنا منه ومن الجميع».

واختار ستون لدور السفاح «ميكي» الممثل وودى هارلسون الذى اعتبر الدور «رحلة فى قلب الظلمات. لقد عشت داخل ذهن الشخصية، محاطا بالكتب وشرائط الفيديو عن

السفاحين وبالمقابلات الصحفية التى اجريت مع تشارلز مانسون، ثم صبغت الشخصية بصبغتى الخاصة وكشفت عن جنونى الخاص، لقد كان الأمر مثل فتح جرح».

وعن دور «مالوري» الذى قامت به جولييت لويس يقول ستون: «مالورى قاتلة. انها حيوان، مخلوق ماكر. بالطبع جولييت انسانة ذكية لكنها مقنعة جدا». أما جولييت لويس فتقول: «قابلت اوليفر وأقنعته بفكرة أننى الوحيدة التى يمكنها القيام بدور فتاة تستطيع تمزيق رقبتك بيديها». فى الحقيقة، كانت تساؤلات جولييت لويس عن الخلفية الشخصية للفتاة أساس المشهد الذى يقول فيه ميكى «اننى أحب مالوري». ووقع اختيار ستون على الممثل روبرت داونري (الابن) للقيام بدور «واين جال»، مقدم البرنامج التليفزيونى ««المخبولون الأمريكيون». وقد درس داونرى دوره بمساعدة المراسل التليفزيونى الاسترالى ستيف دانليفي، ومن ثم اقتبس لهجته وطريقته فى التصرف أمام الكاميرا.

ويرى ستون أن شخصية الشرطى «جاك سكاجنتي» التى قام بها توم سايزمور، هى شخصية مضادة لشخصية ميكى نوكس، لأنه «واقع أيضا فى حب البطلة مالورى ويحاول اختطافها.. انه يريد أن يعيش حياة ميكي، لكن فى اطار القانون».

وعلى نحو مشابه، يستغل مأمور السجن، الذى قام بدوره توم لى جونز، سلطته. ويرى جونز أنه رجل تسيطر عليه أفكار ثابتة غريبة وسلوكيات مضحكة فهو يطلق شاربا رفيعا يشبه فرشاة الأسنان.

ولاجل اعداد الممثلين ومساعدتهم على تقمص أدوارهم، أرسلهم ستون إلى الصحراء للتدرب على اطلاق النار، وكان يجعلهم يستمعون لموسيقى الروك العنيفة جدا أثناء فترات الاستراحة بين التصوير. وخلال تصوير مشهد السجن، مزج بينهم وبين سجناء حقيقيين.

ومن الزاوية السينمائية الخالصة، قال روبرت ريتشاردسون، مدير تصوير معظم أفلام ستون، إن تجربة العمل فى هذا الفيلم تختلف تماما عن تجربتى فى الأفلام السابقة التى عملت فيها مع ستون مثل «موالد الرابع من يوليو» و «ج ف ك». ففى حالة «ج ف ك» مثلا كان كل شئ محددا بدقة من البداية، فمثلا بالنسبة لفيلم زابرودر (فيلم فيديو الهواة عن حادث الاغتيال - المترجم) ومشهد الاغتيال، كان قد تحدد كيف سيتم التصوير، وتحددت الألوان التى ستستخدم والمدى الذى سنصل إليه فى تجاوز الواقع (أو خرقه). أما «قتلة بالفطرة» فكان يعتمد أكثر على تناول فانتازى لحياة شخصيتى السفاحين، بما فى ذلك أشياء مثل الحب والتجارب القاسية فى العنف وتأثير الاعلام.

وكل هذه العناصر كانت تتطلب معالجة بصرية خاصة تختلف عن الأخرى. ولذا استخدمنا التصوير بالفيديو فى المشاهد التى يبرز فيها دور الاعلام التليفزيوني، اضافة إلى طرق أخرى. لقد كنا نتوصل إلى أنسب أساليب التصوير خلال العمل. وينطبق هذا أيضا على طريقة توزيع الاضاءة فى المشاهد، فكثير من طرق التصوير جاء وليد اللحظة.. تلقائيا تماما كما فى الفن التجريدي».

وكان ريتشاردسون شخصيا يشعر بالتوتر الشديد أثناء تصوير الفيلم: «كان من الصعب بالنسبة لي التعامل مع موضوع الفيلم. انه عنيف جدا، وفرضت علينا عشوائية الموضوع طريقة عشوائية في التصوير. فقد كنت عاجزا عن تحديد منطق أو سبب ما لاستخدام وسيلة معينة فى تصوير مشهد معين، وكنت أتوصل الى أسلوب التصوير لحظة تصوير المشهد. كل ما كنا نحاول تحقيقه في تصوري هو صنع مفردات نسيج.. سواء كان أبيض وأسود، أو ألوان، أو فيديو، أو سوبر ٨ (كنا أحيانا نقرر الطريقة التي سنستخدمها حسبما تأتي به القرعة!).

«وقد ظهرت فكرة استخدام أشكال متعددة وتوزيع الضوء بطريقة شاذة عند تصوير المناظر الطبيعية التى تنزل عليها عناوين الفيلم فى البداية، من الثلوج إلى الصحراء، هذه اللقطات كانت ستعرض بطريقة العرض الخلفي، بينما يجلس البطلان فى السيارة. وقام ريتشاردسون بتصوير المناظر بالأبيض والأسود، ثم أضفى عليها صبغة لونية، ثم جعلها ملونة، ثم أعطاها صبغة لونية أخرى، وهكذا، بحيث أصبح لها تأثير مثير للاهتمام. وفيما بعد، عند تصوير المشاهد التى نرى فيها وودى وجولييت فى السيارة فوق منصة التصوير فى الاستديو، تم تحقيق تأثير تغير الألوان المتعاقبة عن طريق تسليط اضاءة خاصة بمصابيح **kino flos** تنسجم مع اللقطات المصورة للطريق. وقد أبدى ستون اعجابه الشديد بهذه الطريقة.

واستخدمت فى الفيلم طرائق بصرية متطرفة. فالمشهد الذى يدور فى احدى محطات السيارات على الطريق، الاغواء الذى يعقبه القتل، هذا المشهد أضئ بكشافات فلورسنت مطلية باللون الأخضر، فى تمهيد لمشهد تال يدور فى مخزن كبير للأدوية حيث نرى البطلين يبحثان عن ترياق لسم الثعبان مضاء بالفورسنت الأخضر فقط **kino flo green** واضيئت باقى مشاهد الطريق بأنواع مختلفة من الأضواء حول السيارة التى تدور بسرعة من اجل تحقيق التناغم مع الألوان المتعاقبة لجانبى الطريق، فيما يشبه عروض موسيقى الروك أند رول.

وأوليفر ستون لا يسمح عادة للغرباء بحضور التصوير، وهو يستعين بقائمة باللقطات التى سيصورها، وببرنامج عمل يومى لا يطلع عليهما أحد إلا مدير التصوير. ويمنح نسخ السيناريو أرقاما حتى اذا تسربت نسخة منها إلى الخارج يمكن تتبع مصدر تسريبها ومعاقبته على الفور. ويقوم ستون باخراج الفيلم من داخل خيمة توضع فيها شاشة تليفزيونية مقاس ٢٠ بوصة ومقعد للمخرج. والخيمة مصممة بحيث توفر مناخا خاصا للمخرج لكى يستطيع تأمل كل لقطة وتجنب الآراء العشوائية التى قد يتطوع بها أحد الهواة.

يصف الممثل روبرت داونى تجربته فى العمل مع ستون فيقول: «كان الأمر أشبه بعذاب النار.. فما يبدو محتملا عند ستون، هو شئ معذب بالنسبة للآخرين. كنا كما لو اننا نعمل فى مكان شديد الحرارة حيث قرر ستون الاستغناء عن المراوح، أعنى أنه كان مثل حرب سيكولوجية، موسيقى صاخبة ومشاهد ساخنة جدا، وتعليقات من ستون مثل: «ما هذا الذى تفعله.. أتريد تخريب فيلمي»، أما قضاء أمسية سبت مع ستون بعد اسبوع حافل بالعمل، فشئ أقرب إلى روما الوثنية سنة ٢٦ بعد الميلاد. فأنت تدخل فى متاهات ومناقشات تبعدك كثيرا عن صباح الأحد».

وحدث أن أراد ستون تصوير لقطة من وجهة نظر مالورى وهى تندفع فى اتجاه نافذة المراقبة فى زنزانتها وتضرب رأسها فى الزجاج عدة مرات. وقام ريتشاردسون بتصوير اللقطة مرات عدة، متوقفا على مسافة ثمانى بوصات من الزجاج. لكن هذا لم يكن كافيا عند ستون. وفى النهاية اندفع المصور فارتطم بالحائط وسقط على الأرض مما أدى إلى كسر أحد أصابعه، فاستعان ستون بمصور الوحدة الثانية الذى اندفع فاصطدم بالحائط وجرح ولزم الأمر اجراء أربع غرز له فوق عينه، لكن ستون حصل على ما يريده!

وحسب ما يقول ريتشاردسون، كان تصوير مشاهد السجن خلال اسبوعين فى سجن جوليت وستاتفيل بولاية الينوي، أصعب تجارب التصوير على الاطلاق. فقد كان نصف النزلاء من القتلة، ونصفهم الآخر من المدانين فى حوادث سطو مسلح وجرائم مشابهة.. مما وضع الممثلين والعاملين بالفيلم تحت ضغط عصبى شديد. وذات يوم تسببت عاصفة فى انقطاع التيار الكهربائي، مما ترك العاملين فى الفيلم وسط مائتى سجين فى الظلام. ويقول المصور ريتشاردسون: «شعرت بعشرات الأيدى تتحسس جسدي، فقد كانوا يبحثون عن أى شئ يمكنهم سرقته». وبعد دقائق تم تشغيل المولد الكهربائى الاحتياطى فانقشع الكابوس.

وكانت مشاهد الشغب داخل السجن مخيفة. فقد كان السجناء يقومون بأدوارهم ويشتركون في شغب مرسوم على نطاق يشمل السجن كله. يقول ريتشاردسون: «عند هذه النقطة تلاشى الخط الفاصل بين التمثيل والحقيقة، وسعد أوليفر بهذا بالطبع، لكنه كان الوحيد الذى يشعر بالسعادة».

وقد اقتضى التصوير في السجن دفع مبلغ من المال إلى ادارة السجن وكذلك إلى السجناء والحراس الذين ينظمون حركتهم، بواقع خمسة وعشرين دولارا في اليوم للشخص الواحد. وكان مسموحا بالبنادق التى تطلق الرصاص المطاطى فقط فى المشاهد التى لا يشارك فيها السجناء، وكانت البنادق مربوطة إلى أجساد الذين يستخدمونها، وكان هناك حراس حقيقيون يحضرون التصوير مسموح لهم بحمل البنادق بين فترات التصوير.

وخلال التصوير لم يكن ستون محددا.. وقد صور نهايتين للفيلم. يقول ستون: «فى النهاية الأولى يموت البطلان.. إنها مفاجأة. فهناك شخص مختل عقليا يطلق النار عليهما ويقتلهما. مشهد غريب يتناسب مع ما قاما به من قتل عشوائى لأنهما يواجهان مصيرا مشابها. أما النهاية الثانية فكانت تتركهما يعيشان، وهى النهاية التى استخدمتها وأعتقد أنها أكثر دقة.. إنها النهاية الصحيحة، فلها مذاق أفضل».

صور فيلم «قتلة بالفطرة» فى ثلاثة وخمسين يوما. واستغرق عمل المونتاج له أحد عشر شهرا. ويقول هارى كوروين أحد المونتيرين الذين عملوا فى الفيلم: «أردنا تحقيق تأثير تعبيري.. وكانت بعض المشاهد تضم أجزاء من البرنامج التليفزيونى «مخبولون أمريكيون» تؤرخ لسيرة مالورى وميكي. وفى أحد المشاهد نرى البطلين يقطعان ساقى شقيقين من المعجبين بهما، ويقولان فيما بعد إن هذا منحهما احساسا بالتحدى الاستثنائي». (وقد أدخل هذا الجزء لكى يتيح الفرصة لشخصين من الممولين المحتملين للفيلم أرادا الظهور فى الفيلم كشرط للمساهمة فى تمويله). وفى مشهد آخر تم الاستغناء عنه فيما بعد، نرى أحد ضحايا البطلين وهو يشوى حيا داخل فرن بينما يقوم ميكى بدور محام يترافع مدافعا عن كليهما (ميكى ومالوري) فى المحكمة.

وقد اضطر ستون إلى استبعاد خمسين مشهدا منفصلا من الفيلم حتى يوافق اتحاد المنتجين الأمريكيين على منح الفيلم تصريحا بالعرض يحمل علامة NC -17 بدلا من R وعرض الفيلم خمس مرات على لجنة الرقابة إلى أن حصل على تصريح بالعرض فى حدود العلامة R. وكان من ضمن المشاهد التى استبعدت مشهد نرى فيه السجناء أثناء الشغب وهم يدقون رأس مأمور السجن بمسمار كبير، ولقطة نراها من خلال

الفتحة التى تحدثها رصاصة تطلقها مالورى فى يد المراسل التليفزيونى (وكما حدث فى حالة فيلم «ج ف ك» فقد أعيدت المشاهد المحذوفة إلى الفيلم عام ١٩٩٥ فى نسخة أطلق عليها «النسخة الممتدة» extended version.

أما ما يميز مونتاج الفيلم حقا فهو أسلوبه الخاص. يقول الناقد ستيفن سكيف: «كان ستون يركز على الكم الذى يستطيع أن يشغله من مساحة الزمن السينمائى لكى يملأه بلقطات مشوشة واقتباسات من مصادر سينمائية وتليفزيونية وصور سريعة (لا يمكن ادراكها) والمزج الساخر بين اللقطات والأصوات. وهو يستخدم، فى بعض أجزاء الثانية، اللقطات السريعة والزوايا الغريبة للكاميرا والعدسات المختلفة والفيلم الخام من مختلف الأنواع: ٨، و١٦، و٣٥ مم، وشرائط الفيديو، كما ينتقل من التصوير بالألوان إلى الأبيض والأسود، ويستخدم الصور الثابتة (الفوتوغرافية) وبعض لقطات التحريك (الرسوم المتحركة)، لكى يخلق عالما مهتزا مجنونا صاخبا. أما رحلة البطلين ميكى ومالورى الخاوية الكريهة مثل حياتهما، فهى أوديسة شديدة الثراء عند مشاهدتها: فالمرء يشعر كما لو كان يشاهد حياتهما على مستوى الوعى واللاوعي، ويرى القوى المكونة لها، كل هذا فى آن واحد».

ويضيف ستون: «كان من الضرورى اعادة خلق مناخ الجنون فى الثقافة، وذلك بواسطة الروابط الحرة التى تحدث فى سياق الفيلم. العالم عنيف ونحن مبتعلون فيه فى هذا القرن، لذلك فقد عكست ذلك، كما لو كنت مرآة مشوهة، كما فى السيرك. اننى أوضح كيف تمجد أجهزة الاعلام القتلة وتحتفى بهم إلى أن تصبح فى الواقع أسوأ منهم. أننى أصور كيف وصلنا إلى حافة الجنون». وبتعبير آخر، فقد قطعنا طريقا طويلا منذ أن قال القاضى إنه لم يحدث قط أن أغوى كتاب انسانا.

على أية حال، بلغت التكلفة النهائية لفيلم «قتلة بالفطرة» ٣٤ مليون دولار.

ويذكرنا هذا الفيلم، فى بعض الجوانب، وهو من أحدث أفلام أوليفر ستون، بفيلمه الأول «نوبة جنون»، ولكن بعد أن انقلب رأسا على عقب، فهناك رجل وامرأة، زوج وزوجة، مدفوعان بقوى شيطانية إلى تدمير القوى التى تتحكم فى «الواقع». وفى هذا الصدد، جاءت تصريحات ستون التى سبقت عرض الفيلم ذات دلالة خاصة:

يقول ستون: «أن سيكولوجية الفيلم تنتمى إلى يونج مع بعض التأثيرات النيتشوية. انها تدور حول فكرة الانسان السوبرمان (الأرقى) والحاجة إلى التحكم المطلق فى الحياة والسيطرة على الحكمة الحقيقية. وفى الوقت نفسه، ينشد ميكى ومالورى تحقيق

ذلك بينما هما مصابان بلعنة شيطانية من البداية إلى أن يرثا الشيطان فى النهاية. ومن الضرورى أن يكون الفيلم تأملا فى العنف على مستوى اللاوعي، فلا يمكن أن يكون العنف منطقيا أو مبررا، ولكنه دفين وعميق داخل النفس بحيث يصبح تفسير يونج أفضل منهج لفهم الموضوع. ان الاشارة إلى الأم والأب ليس كافيا، فمن الضرورى الاشارة إلى العوامل الثقافية أيضاً. ان ما نحاوله فى الفيلم، هو أن نعكس الكثير من الأشياء التى وقعت فى القرن العشرين: معسكرات الموت النازية، ستالين، ومفهوم العنف فى أمريكا، وهى مسألة جزافية تماما... فالتليفزيون والسينما يعكسان فقط العنف المجاني...

«أننى أنظر إلى هذا الفيلم من زاوية السخرية والفكاهة، وأكتشف مناطق لم يسبق لى الاحتكاك بها من قبل... لكنى افترض أننى لا أتعامل معها كلها، بما فى ذلك العنف، بشكل جاد. ان ما يميز الفيلم هو افتقاده الشديد للمنطق المتماسك، لدرجة أنه أصبح عن عمد، غير منطقى على الاطلاق، وهو أمر طريف. لا تطلب منى شرحا فهذا الأسلوب جاء نتيجة لصنع افلام كثيرة، إلى أن أصبحت قادرا على أن أقرر أنسب الأساليب التى استخدمها فى التصوير، وكيف ومتى أغير زاوية الرؤية. لا توجد ثوابت فى عالم السينما. المكان هنا لا عقلاني، تماما كما يبدو العالم الآن. والبطلان يعيدان اكتشاف سلوكهما خلال رحلتهما. انهما حيوانان تلقائيان تماما، اعيد اختراعهما فى شكل انسانى على أساس ارتكاب جريْمة تلو أخرى».

وفى موضع آخر يقدم ستون تفسيرا آخر لفيلمه: «ان ميكى يدافع عن القتل. ويقوم تبريره للقتل على أساس أن «الجريمة نقية». انها عبارة ترد على لسانه، لكن نحن الذين كتبناها. ونحن نستخرجها منه باعتبارها جهاز الاعتقاد عنده. ونتعامل معه على محمل الجد.. لكن لا أعتقد أنه من الممكن القول إن هذا تمجيد للجريمة. انه عرض ساخر».

أن ستون يسخر من مجتمعنا، الذى يصفه بأنه «أكثر المجتمعات عنفا فى التاريخ... (هذه الشخصيات) التى تمثل المؤسسة هى بالمقارنة، شاذة ومتطرفة تماما، ومؤسستنا الاجتماعية شاذة وفاسدة».

ملحوظة: الموجز التالى للسيناريو لا يشمل كل اللقطات السريعة العابرة غير العادية التى تبرز من خلال المونتاج، والتى تسعى إلى الولوج بنا داخل عقول الشخصيات كما تعكس السيريالية الكامنة فى ثقافة الاعلام السائد، مستعرضة صورا هائلة للشهوة والحقد والعنف.

الفيلــم

قطار بضائع يشق طريقه فى منظر طبيعى فى الغرب الأمريكي. مطعم.

على شاشة التليفزيون: «اتركها لبيفر».. خطاب نيكسون الأخير، مسخ شيطانى.

فتاة فى الثامنة عشرة من عمرها ترتدى «الجينز» وترقص على الموسيقى الصادرة من صندوق الموسيقى الصاخبة (الروك).

شاب وسيم يرتدى نظارات داكنة وبنطلون جينز يشبه جون لينون، يجلس عند حافة المكان المخصص للطلبات، يطلب فطيرة الليمون، ويقرأ فى احدى الصحف. عنوان: ميكى ومالورى يقتلان ستة من الشباب المراهقين فى حفل صاخب.

شاحنة تتوقف فى الخارج يهبط منها ثلاثة رجال. الفتاة ترقص وحدها، ينضم اليها رجل من الرجال الثلاثة الذين هبطوا من الشاحنة. تقول له «هل تلهو معي»؟

وفجأة تنهال عليه الفتاة بالضرب العنيف باستخدام يديها وساقيها وتصدم رأسه فى مائدة، وتركله فى موضع حساس، ثم تطعنه بسكين. نصف الصورة يبدو بالأبيض والأسود. تقول له: «إلى أى حد تظن أننى مثيرة»؟

صديقها ميكى يطعن رجلا آخر من رجال الشاحنة فى صدره ووجهه ثم يقطع أحد أصابعه. ويرفع الطاهى ساطورا فى وجهه، فيطلق ميكى النار عليه ويقتله. دقات طبول، وايقاعات عالية متدفقة، لقطات سريعة متعاقبة، لطقات نارية، ولكمات وصفعات. مذبحة هزلية. يحاول الرجل الثالث الهرب، لكن سكين ميكى تطير ورائه، تتابعها الكاميرا كسهم روبين هود، إلى أن تستقر فى الهدف.

رصاصة تطارد رجلا آخر، تتردد ثم تخترق هدفها.

يبقى رجلان على قيد الحياة. مالورى تصوب المسدس وتحركه من هذا إلى ذاك وتلهو باختيار أحدهما لكى تطلق النار عليه. يبقى فقط الطاهى . تقول له مالورى بطفولية: قل إن ميكى ومالورى نوكس فعلاها، ثم تتركه يعيش.

الاثنان يرقصان على لحن مرح لأغنية «الحياة لونها وردي». القاعة تظلم، النجوم تلمع فى السقف، وتنطلق صواريخ الألعاب النارية.

الاثنان فى سيارة تسير بسرعة جنونية بمصاحبة موسيقى صاخبة، السيارة تدخل فى نفق، وتحازى فى سيرها قطارا، تحطم لوحات تشير إلى ان الطريق مغلق، يتبادلان القبلات عبر أبخرة اللهب المتصاعدة.

صمت. هدوء. مالورى ترقص على خلفية سماء داكنة. لقد توقفا فى الصحراء. ميكى يتبول فى الرمال.

مالورى تقول بنعومة: اننى أرى الملائكة، وهى تهبط الينا ياميكي.. وأنت تقود حصانا أحمر.. فى المستقبل لن يكون هناك موت، لأننا ملاكان.

ميكي: لقد أحببتك من يوم أن التقينا.

رسم على شكل قلب تظهر عليه عبارة «أحبك يامالوري». تعقب ذلك لقطات ملونة تظهر حبيبات الصورة فيها. منزل فظيع لأسرة من الطبقة الوسطى. أم وأب من الطراز العتيق المقزز. أخ سمين مقرف. نرى مالورى وهى مراهقة ذات وجه برئ ترتدى ملابس قصيرة من النايلون تكشف عن ساقيها.

الأب: أنت لن تخرجى أيتها العاهرة.. اصعدى واستحمى وسأتى فيما بعد وأرى كيف أصبحت نظيفة.

ميكى يرتدى ملابس صبى جزار وهو يحمل خمسين كيلوجراما من اللحم فى لفافة. الشاب والفتاة يلمحان بعضهما: «أنا مالوري». «يجب أن تغيرى اسمك إلى الحسناء.. هل تؤمنين بالقدر يا مالوري؟». يتسلل الاثنان إلى الخارج على خلفية موسيقية.

الأب: لقد سرق سيارتي.. اطلبى الشرطة.

تنزل على الشاشة عناوين مسلسل تليفزيوني.

عنوان: «قبض عليه بتهمة سرقة سيارة». مالورى تزوره فى السجن. لقطات خشنة بالأبيض والأسود ونسمع أغنية يقول مطلعها: انك ملكي.

تقول له مالورى إن والدها يستعد للانتقال من المنزل: اذا رآك سيقتلك.

تقع فوضى فى السجن، ينتهز ميكى الفرصة ويقفز فوق ظهر حصان ويهرب. ويذهب إلى منزل اسرة مالوري، ينتقم شر انتقام من والدها البدين، فيخنقه بسلك ثم يضع رأس الرجل المسكين فى اناء كبير للأسماك الملونة فتجحظ عيناه ويودع الحياة، وترقص مالورى على صوت اغنية. وفى غرفة النوم يقيد ميكى الأم فى الفراش ويسد فمها ثم يسكب البنزين فوق جسدها ويشعل النار فيه. وتعبر مالورى عن شماتتها فى امها بقولها: «أنت لم تفعلى شيئا فى حياتك». ثم تقول لشقيقها الصغير: أنت حر الآن ياكيفن.

يتسلل الاثنان إلى الخارج بينما تنطلق الألعاب النارية. يحمل ميكي مالورى التى ترتدى سراويل داخلية ذكورية مقلوبة، وتلف ساقيها حول رقبته. تقول له: أنت تجعل كل يوم مثل روضة اطفال.. انني امرأة جديدة.

يقف الاثنان فوق جسر يطل على هوة جبلية ومنظر طبيعى جميل. يقول ميكي: آن الأوان أن ننمو. الطريق إلى الجحيم أمامنا. هل تتزوجيني؟

يقول ميكي إن هذه هى كنيستهما، ثم يجرح كفه وكفها بشفرة ويمزج دمه مع دمها، ويقول: الآن سنعيش فى كل المحيطات. ثم يضعان فى اصبعيهما خاتمى الزواج.

تمر شاحنة تمتلئ بعمال مكسيكيين فيعلق ميكي: لن أقتل أى انسان فى يوم زفافنا. يطير وشاحها الطويل الأبيض فيسقط فى الهوة.

مذيع تليفزيونى استرالى ملتحى يدعى «واين جال» يقول فى صوت ذكورى خشن: بعد ذلك لم يعد شئ يوقف ميكى ومالوري!

عنوان برنامج تليفزيونى «مخبولون أمريكيون». اسم واين جال يظهر على كل عناوين البرنامج. اعادة تمثيل نرى فيها ميكى ومالورى يطلبان من شرطى ارشادهما إلى الطريق ثم يطلقان النار عليه. تطاردهما الشرطة ثم يقتلان بشكل كوميدى متسابق فى سباق دراجات لا حول له ولا قوة.

فى غرفة المونتاج.. المقدم التليفزيوني يرهب مساعديه: اعادة اعادة.. هذا غذاء وضيع للعقل. تتوالى على الشاشة لقطات لشخص غير حليق هو سكاجنيتى وهو شرطى خبير فى مطاردة السفاحين.

لقطات يظهر فيها شبان بلهاء يتكلمون من أرجاء مختلفة من العالم. فتاة يابانية صبغت شعرها بالصبغة الشقراء تحيى ميكى ومالورى «أطفال أمريكا» بقولها «: انه أفضل شئ يحدث فى عالم القتل الجماعى منذ تشارلز مانسون: مراسل تليفزيونى يصور المقابلات.. صبى يتظاهر بالجدية يقول: لا أقول إننى أؤمن بالقتل الجماعى لكن لو أننى كنت سفاحا لوددت أن أكون مثل ميكى ومالوري. مراهقون فى باريس يرددون بالفرنسية : برود مذهل!

البطلان فى السيارة يبحثان عن فندق من فنادق الطريق يقضيان فيه الليلة. مالورى تسأل ميكي: هل تعتقد أننى مازلت مثيرة؟ .. ميكى يجيب بأنه يود العثور على غرفة لكى يمكنه أن يربط ذراعيها ويفترسها.

ليـلا داخل الفندق. يتـعـانق الاثنان. على النافـذة تتـعـاقب صـور من تاريخ القرن العشـرين: أسود تمارس الجنس، سـتـالين، الحـرب، القنبلة الهيدروجينية، حشـرات تمارس الجنس، جرائم قتل، مانسون، هتلر، قتلة من أفلام اوليفر ستون.

ميكى يشـعر بالفزع الشديد، يهتاج، وتنزع مالورى خاتمها. الاثنان فى طريقهما إلى الخارج، بينما ترقد فى الغرفة فتاة عارية مقيدة بالحبال تتطلع اليهما فى فزع. يتناقشـان بسرعة هل يقتلانها ويقرر ميكى ان يفعل، ثم تندفع مالورى خارجة وتقود السيارة وتتوقف فى محطة وقود، تتطلع إلى مساعد المحطة الشاب الصغير بساقيها العاريتين وتقول له: قل اننى جميلة، فيقول: أنت مالورى نوكس، فتطلق عليه الرصاص.

فى اليـوم التـالي، يتـجمع الأهـالى وخبـيـر الجرائم سكاجينتى فى مكان الجـريمة. المأمور يلبس القتـيلة سـراويلـها بينمـا يشم سكاجنيتى السـراويل، ويرى شبح القـاتلة الفاتنة.

البطلان يقـودان السـيـارة عبـر الصـحـراء. انهـمـا فى أمس الحـاجـة إلى الوقـود. يتشـاجران ثم يقول مـيكى لمالوري: اهدئى قليلا.. انا لست شيطانا ولا أبا. يصـادفان كوخـا هنديا، يطرقان البـاب ويسألان من الخـارج: ألديك وقود للبيع؟ هندى احمر طاعن فى السن يفتح البـاب مبتسمـا، ويطلب منهمـا الدخـول. يتحدث الهندى مع صبى بلغة الأمرندى (لغة الهنود الحمر): انها مريضة مرضا حزينا.. لقد ضلت فى عالم الأشباح.

تظهـر حـروف مـبـهـمـة فـوق البطلين ويتـراءى أمـامـهـمـا أشـبـاح: شـيطان وصـور تليـفـزيونيـة. الهندى يطرد الصـبى قـائلا له إنه يجب أن يصـبح رجلا، ويخـاطب الثـعـابين باعتبارهم بشرا. ميكى ومـالورى مخدران، يحاول الرجل استخدام الطب لمساعدتهما. تتعاقب أمامهما صور على جدار الكوخ: وحوش، ميكى فى طفولته مع والديه القاسيين. نسمع موسيقى هندية ناعمة. ميكى يشـعر بفزع شديد فيقتل الهندي. تشـعر مالورى للمرة الأولى بالغضب من تصرفه: هذا سيئ سيئ سيئ.

يغطيان جثة الرجل: لقد كان مجرد حادث.

فى الخـارج يظهر بعض الهنود يهاجمـونهمـا بينمـا يصـرخـان. وللخروج من حـالة اليأس يقـودان السـيارة، يظهر على جانبى السـيارة اثناء سيرها هنود فوق جيادهم وأشباح الأشخاص الذين قتلهم ميكى ومالوري.

وفى فندق من فنادق الطريق (موتيل) نرى سكاجينتى مـع عاهرة صـغـيرة السن. يتمازحان ثم يبدأ الرجل فى خنقها، يمر قطار سريع وتتعاقب الصور.

يدخل ميكى ومالورى صيدلية مضاءة بالأخضر فى الليل. يسألان عن ترياق لعضة الثعبان، لكن الصيدلية فارغة منه.

وراء حاجز بلاستيكى مضاد للرصاص يجلس موظف سمين يتابع على شاشة التليفزيون قصة ميكى ومالوري. ميكى يتقدم منه، يضغط الرجل جرس الانذار، لكن ميكى يرى الضوء الأحمر، ضوء الانذار يتعاقب، يجذب عدة زجاجات ويقتل الرجل. تهرع مالورى إلى الخارج، حيث تصل سيارة شرطة وسيارة التليفزيون الياباني. يقبض ساجنيتى عليها، ويهددها بسكين: سأقطع رقبتك.

ميكى يطلق النار ثم يعيد حشو مسدسه ويجرى ويطلق النار مجددا. فتاة يابانية تردد: ميكى ذكر حقيقي.. مسدسه كبير جدا. مالورى تردد وهى تشعر بالاعياء الشديد: «هذه الأحذية صنعت للمشي». ميكى يخرج، يقبض عليه رجال الشرطة ويوسعونه ضربا وركلا. اليابانية تقول: لقد تم اخصاؤه الآن!

عنوان على الشاشة: بعد مرور سنة. سجن باتونجافيل، جدار أبيض طويل. لقطات داخلية للنزلاء. يسير سكاجنيتى ومأمور السجن فى ممر داخل السجن، كلاهما غير حليق ومترهل مهمل فى منظره. المأمور يحييه بقوله: مرحبا فى الجحيم. يقول إن ميكى ومالورى تسببا خلال العام الماضى فى مصرع ثلاثة من النزلاء وخمسة من الحراس. يسير خلفهما حارسان يبدوان فى منظرهما العام وسلوكهما شديدى السادية والقسوة. يتجاهل الجميع السجناء الذين تبدو عليهم علامات القسوة ويعلو الغضب وجوههم.

لقد وهب سكاجنيتى نفسه لتعقب السفاحين بعد أن قُتلت أمه على يدى تشارلز ويتمان عندما كان طفلا.

السجن مزدحم كثيرا، يقول المأمور إنه يستوعب ضعف العدد الذى يمكنه استيعابه من النزلاء. انه لم يعد سجنا، ولكن قنبلة زمنية.

يقع الاختيار على سكاجنيتى لنقل البطلين إلى مستشفى المجرمين المختلين عقليا. يقول المأمور له بنوع من المتعة: لن يحزن أحد اذا ما وقع لهما مكروه.

فى سجنها المنفرد، تغنى مالوري: «أعتقد أننى ولدت، ولدت سيئة بالفطرة».

عند وصول الرجلين، تهتاج وتصدم رأسها فى الحائط (تفعل ذلك باستمرار). المأمور يقول انهم يحتفظون بميكى فى زنزانة عميقة مظلمة تحت الأرض. ولكن عنده زائر خاص جدا.. «واين جال».. أنت لا تستطيع أن تقول لا لأجهزة الاعلام ياجاك.

المقدم التليفزيونى الشهير يتحدث مع ميكي: أننا نقوم بعمل سلسلة من البرامج حول السفاحين. يصحح له ميكى التعبير قائلا: تقصد القتلة بالجملة. يسأله عن عدد الذين قتلهم فيعرف انه تفوق على جميع السفاحين أمثاله باستثناء تشارلز مانسون. يرد الرجل بقوله: يصعب تجاوز الملك.

واين جال يقول: لقد قتلت أنت ومالوري، لكنكما لستما مختلين عقليا. انهم يريدون ايداعك مستشفى ويحولونك إلى كائن مستأنس. اليوم سيقتلون عقلك، وغدا سيقتلون عقلي. يعرض عليه الظهور فى برنامجه التليفزيوني.

المأمور وسكاجنيتى يرقبان من الخارج. يتساءل سكاجنيتى لماذا يسمح المأمور بالحوار التليفزيوني. يرد الرجل انه اذا لم يسمح فسيتعرض لهجوم الصحافة، وأما سماحه بالمقابلة فلن يغير شيئا من مصير القاتلين، فحتى اذا قررا استئناف القضية فالحكم بادانتهما مؤكد.

فى الداخل يطلب نجم التليفزيون اجابة من ميكى فيبدى ميكى موافقته.

ميكى يكتب رسالة إلى مالورى يقول فيها انه يحبها الآن أكثر من أى وقت مضى. ثم نرى واين جال يقوم بترتيب واعداد فقرات البرنامج ويلقى التعليمات إلى مساعديه حتى وهو مشغول بالحديث هاتفيا مع زوجته وعشيقته ومحطة التليفزيون. ونرى وجه طبيب نفسى يظهر على شاشة تليفزيون فى قاعة المونتاج، يبتسم فى غموض ويقول عن مالورى وميكي: انهما ليسا مخبولين ولكن مضطربان عقليا. فهما يدركان الفرق بين الخير والشر، الخطأ والصواب، لكنهما لا يباليان بشئ. وعن سؤال بشأن طفولة مالورى التعيسة يقول: لم أصدق فى حياتى ما تقوله النساء.

لقطات من محاكمة البطلين تمتزج بلقطات لتجمع من الناس خارج المحكمة. شرطى يتحدث عن الرجال الذين قتلوا وهم يؤدون واجبهم، مراهقون يرتدون قمصانا كتب عليها: اننى أحب ميكى ومالورى يصرخون فى هستيرية، ميكى داخل السجن يتجهم أمام الكاميرا ويردد: أنتم لم تروا شيئا بعد.

المأمور وسكاجنيتى يصيحان بجنون فى وجه بعضهما. ثم ميكى يحلق رأسه. «واين جال» يدخل مع فريقه، يسأل عجوزا أسود من النزلاء عن جريمته فيقول انها القتل. يعلق جال: انها جريمة ثقيلة ياعزيزى ثم يحتضنه.

اعلان على شاشة التليفزيون عن برنامج «مخبولون أمريكيون».. حوار مباشر مع أخطر رجل فى امريكا.

ميكى ينقل إلى الزنزانة الخاصة الكبيرة التى ستستخدم فى تصوير المقابلة التليفزيونية. بجوار جدار الزنزانة يقف ستة من الحراس المسلحين، فريق العمل التليفزيوني، والمأمور ثم واين جال. يقول جال: ميكى نوكس.. لدينا بضعة أسئلة لك. متى فكرت فى القتل لأول مرة؟ ميكى يتحدث عن طفولته فيقول انه ولد فى اسرة من الأوغاد الأشرار، وكان والده وجده من الاشرار. تتوالى صور من الذاكرة لميكى وهو طفل امام والده فى حقل، ثم نسمع صوت رصاصة تنطلق. وميكى يقول: لم اقتل والدي!

يسأله واين عن البراءة. ويجيب ميكى بهدوء شديد: انها الجريمة. كل المخلوقات والأنواع يرتكب الجريمة. اعرف الكثيرمن الناس الذين يستحقون الموت. .. وهذا ما أقوم به.. رسول القدر. الذئب لا يعرف انه ذئبا.

جال يتساءل عن مغزى الحياة، ويرفض ميكى اعتبارها مجرد صراع بين صياد وفريسة. لكنه يستدرك: ولكن ربما كنت أنت محقا. ويواصل ميكي: لقد رأيت كل شئ فى جرينادا. (نرى لقطات لمعارك على شاكلة الحرب العالمية الثانية) ولكن خمسين قتيلا فى ثلاثة اسابيع؟

تتلاشى انفعالات ميكي، ويجمد وجهه للحظة، يفكر فى الهندى الذى قتله. انه الوحيد من ضحاياه الذى يفكر فيه. لقد رأى الشيطان. (كلنا لنا شياطيننا. العالم المألوف مجرد وهم. الجريمة لحظة وعي).

ميكى يقول لجال: عندى براءة معينة. لا اعتقد أننى أخاف اكثر منك. هذا ظلك على الحائط ولا تستطيع التخلص منه.. اليس كذلك ياواين؟ اتعرف ما هو الشئ الوحيد الذى يقتل الشيطان. أنه الحب. ولذا اعرف أن مالورى هى خلاصي.

سكاجنيتى مع حارسين فى زنزانة مالوري، ينهضها من الفراش ويجعلها تواجه الحائط ثم ينفرد بها ويقول لها ان ميكى سيفقد تماما قدرته الجنسية بعد ما سيتعرض له من صدمات كهربائية.

عودة إلى المقابلة التليفزيونية. جال يسأل: وهل كان الأمر يساوى هذا كله؟

ميكي: تعنى هل كانت لحظة نقاء تساوى أكاذيب حياتك كلها؟ أنت وأنا، لسنا حتى من نفس الفصيلة. لقد كنت مثلك ثم تحولت. أنت لست حتى قردا. إنك رجل اعلام. الاعلام مثل الطقس، ولكنه طقس من صنع الانسان. الجريمة نقية. انت تشترى وتبيع الخوف. أنت تتساءل لماذا، وأنا أقول وماذا يهم. عندما تمسك مسدسا فى يدك يصبح كل شئ واضحا. لقد أدركت حقيقة نفسى.. أننى قاتل بالفطرة.

مجموعة من السجناء يشاهدونه على شاشة التليفزيون فى الكافتيريا. يصيح احدهم: هذا صحيح ياميكي. سجين آخر يحمل وعاء كبيرا ومكنسة ويحطم الشاشة. يندلع شغب كبير فى السجن.

فى زنزانة الحوار التليفزيوني. جال يحتضن ميكى قائلا: كل انسان فى العالم يشاهدنا!

رنين تليفون، صوت يقول للمأمور: هناك شغب. المأمور يطلب ايقاف كاميرات التليفزيون، وجال يعترض فيقول له المأمور: لا تحاول أن تقول لى ماذا افعل فى سجنى هذا.. ابق هنا واخرس. ثم يبتعد مسرعا.

ينتشر الشغب: السجناء الغاضبون يضربون الحراس بالعصى ويشعلون النار ويضربون القضبان بأوعية القمامة.

فى زنزانة الحوار التليفزيونى يتابع الحراس نكتة قذرة يرويها ميكى بينما يدور فى المكان ثم يتجاوز فجأة الخط الأحمر المحدد له ويختطف بندقية من احد الحراس ويطلق النار فيقتل البعض ويجرد الآخرين من السلاح ويرغم الجميع على التوجه إلى زنزانة مالورى ومعه جال وكاميرا تليفزيونية تدور.

فى الزنزانة، تقول مالورى لسكاجنيتي: اننى انسانة جيدة فعلا. ويعترف لها الرجل انه ارتكب بعض الأفعال السيئة: لقد قتلت شخصا ما. وتحاول مالورى اثارته جنسيا ثم تهجم عليه تحاول الفتك به لولا وصول الحراس.

فى محطة التليفزيون، تقدم المذيعة وصفا للشغب فى السجن. تصل لقطات مشوهة من الكاميرا التى تعمل داخل السجن. جال: الفصول الأخيرة فى حياة ميكى ومالوري.

ميكى يطلق النار فى ممرات السجن ثم يصل إلى زنزانة مالورى ويقتل الحراس، ثم يتعانق العاشقان فى لحظة تتصاعد فيها الموسيقى الرومانسية. وتقول مالورى لسكاجنيتي: أما تزال تشتهيني؟ ثم تقتله.

المأمور يتابع فى غرفته ما يحدث عبر شاشات التليفزيون: شغب وحرائق وجثث. يصيح المأمور: أننا على الهواء. ولكن بدلا من التعامل مع الشغب يهرع وراء ميكى ومالوري.

ميكى يقود مالورى وجال والمصور التليفزيونى والحراس المجردين من السلاح (الرهائن) عبر الشغب. يصرخ جال: لا استطيع أن اصدق أن هذا يحدث هنا!

يتدفق على السجن رجال العمليات التكتيكية الخاصة في زيهم الأصفر. رجل هادئ غريب يشير إلى ميكى ان يتبعه ويقود المجموعة عبر أقبية وممرات تحت الأرض إلى الخارج بينما يطلق ميكى النار بلا هوادة في اتجاه الحراس وتطلق مالورى رصاصة على يد جال لكي تؤكد له انهما لا يمزحان. ويقول ميكى لمالوري: أحبك مهما حدث. ويصيح جال: انني حي للمرة الأولى في حياتي. يستخدم التليفون النقال لكي يقول لزوجته: انا لا احبك.. احب نفسي.

مالورى تقول: لن نعود ابدا إلى الزنازين.. دعونا نخرج تحت وابل من الرصاص وسنصبح احرارا. «واين» (النجم التليفزيوني) يقول لعشيقته تليفونيا: أحبك.

ميكى يصوب البندقية في اتجاه جال وحارس مرعوب بحيث تتوجه فوهتها نحو فكى الرجلين.

يتغلبان على قوات المأمور ويتجهان إلى البوابة الأمامية، الكاميرا تنقل ما يحدث مباشرة، وواين يصرخ: أنا صحفي محترم. اذا منعتوني سأكتب تقريرا عن الأحوال في سجوننا. أنني صديق شخصي للرئيس كلينتون.

في غابة قريبة. جال وميكى ومالوري. جال يصف امام الكاميرا: لقد شقوا طريقهما، لم تكن هناك طائرات هليكوبتر لذا لم يتعقبهما احد.

ميكى ومالورى يريدان البقاء بمفردهما معا. ينامان يومين. ثم تكتشف مالورى انها كانت تفكر في الأمومة. «واين» يقول انه يريد تصويرهما في مشهد الختام. يقول له ميكى انهما سيفجران مخه: أنت حقير ياواين.. لا تهتم بأحد إلا بنفسك.. لقد فعلت ما فعلت من أجل جذب المشاهدين.. أنني معجب بك.. فأنت مجنون كبير.. ان قتلك وقتل ما تمثله هو موقف.. ولكني لست واثقا تماما مما يعنيه هذا الموقف.

جال: حسنا.. انني طفيل.. ولكن الا تترك ابدا أحدا على قيد الحياة؟

الاثنان يقولان: نحن الكاميرا.. ويطلقان النار عليه في وقت واحد.

محطة التليفزيون، تعمل كالعادة، تبث لقطات لتانيا هاردنج، الانتحار الجماعي في مجمع واكو، أوه جي سمبسون، وايم بوبيت ثم وحوش لا نهاية لها وشياطين ووجوه مضرجة في الدماء ولهيب نيران متصاعدة.. وعلى شريط الصوت يغني ليونارد كوهين: لقد رأيت المستقبل.. انه الجريمة.

تظهر العناوين الختامية للفيلم على لقطات لميكى ومالورى في عربة مجهزة كالمنزل وقد انجبا طفلين، ومالورى حامل في طفل ثالث. العربة تسير في طريق سريع.

أصداء الفيلم

فى فيلم «قتلة بالفطرة» يعثر بطل ستون الوحيد على رفيق، لكنه لايزال أكثر احساسا بالوحدة بطريقة تجعله أكثر ازعاجا. ان بطلى ستون هنا ليسا محاصرين بالأوهام فنحن نرى القوى الشريرة والشياطين التى تدفعهما أمامنا على الشاشة مباشرة، وكما ذكر الكثير من المعلقين، فأننا نعيش داخل عقلى البطلين، تتبدى عواطفهما مثل الرسوم المتحركة (الكارتون). اضافة إلى ذلك، فعلى العكس مما فى أفلام ستون السابقة التى يرفض فيها الأطفال آباءهم أو يهربون منهم ويتمردون عليهم، هنا نراهم ببساطة وقد قضوا عليهم تماما. ويظل المجتمع بالتالى بعيدا نائيا عنهم.. فبطلا ستون من البداية منفصلان تماما عن المجتمع، يتحديان بجرأة قوانينه ويرفضان الاعتراف به. أنهما شخصيتان كابوسيتان تماما. ان الحب يحول البطلين إلى كائنين غريبين لا احساس عندهما تجاه الانسانية، والعقل لا يعنى عندهما من الزاوية الاجتماعية، الا تزييفا مطلقا ولعبا ماهرا من اجل تكريس خداع الآخرين لأنفسهم. ويلجأ ميكى ومالورى إلى المغالاة فى العنف فى مواجهة الفساد الاجتماعى المطلق الذى يعتبرونه شرا خالصا. وبالطبع، اذا كان الكذب أمرا بشعا فمن الواجب أن يصبح الكذابون الكبار هم الهدف.. لكن هذا سيعنى أننا سنشاهد كوميديا.

ان عالم «قتلة بالفطرة» أيضا يطيل ويبالغ فى العوالم التى خلقها ستون فى أفلامه السابقة. ان الشخصيات الثانوية فى أفلام «الأبواب» و«ج. ف. ك» و«السماء والأرض» سلبية عديمة الحيلة، جموع متعصبة يتم التلاعب بها، متفرجون لا يشاركون فى الأحداث، ضحايا ساذجون، أما هنا فقد أصبحوا مجرد أهداف للرصاص وسجناء لأجهزة الاعلام. بالمقابل فان «قياداتنا» -مأمورى السجون وضباط الشرطة ونجوم الاستعراض، فاسدون يستحقون الازدراء، أنظمتهم رقيقة وشفافة ومكشوفة يكفى أن يتطلع اليها صبى جزار حتى يتحول إلى رمز من رموز النقد الاجتماعى عند سوزان سونتاج من أجل المحافظة على وجوده.

أن ستون لا يبالى اذا لم تعجبنا شخوصه من السفاحين والقتلة، لكنه لا يقول إن مشاعرهم القوية وخيالاتهم الذاتية مقصود بها مواجهة الكذب المتزايد الذى هو أساس التلاعب بالرأى العام والتحكم فيه. أن هجانية ستون مريرة للغاية لكنها ربما تكون مطلوبة فى مجتمع مشبع بأجهزة الاعلام، حيث تتحكم الصور والشخصيات والأفكار التليفزيونية فى تحديد أشكال حياة الكثير من الناس، وهو ما يشبه أن يأكل الناس علب الكرتون التى تحفظ فيها الأغذية بدلا من تناول الأغذية نفسها.

يربط ستون ونقاد كثيرون بين «قتلة بالفطرة» وفيلم «البرتقالة الآلية» Clockwork Orange لستانلي كيوبريك، بدعوى أن المقارنة قد تؤدى إلى تعميق رؤيتنا للفيلمين. وبكثير من التبسيط، فان فيلم كيوبريك هو عبارة عن قصة «ألكس»، الصعلوك المراهق الجذاب الذى يمارس السرقة والاغتصاب ويقتل عشوائيا، ثم يسجن ويتم التعامل معه علميا لافراغ طاقة العنف الموجودة داخله. وبعد اطلاق سراحه، يصبح عديم الحيلة أمام الأعداء الذين يهاجمونه ويعذبونه، ثم بالصدفة يردونه إلى ما كان عليه. وبعد ادخاله المستشفى يحلم بممارسة مزيد من العنف.

يعتبر كيوبريك فيلمه هجائية ضد علم النفس ورؤية كوميدية ساخرة لأسطورة أن المجتمع لا يشل حركتنا بل يمنحنا حياة أفضل. وعلى نحو ما، يبدو فيلم كيوبريك رسما تخطيطيا بالقلم الرصاص للوحة أوليفر ستون الكابوسية. ان بطله على سبيل المثال، مجرم لا يدرك ما يفعله، لكنه ليس سفاحا. وبالمثل، يحاول كيوبريك أن ينزع عنف بطله بأن يجعل العنف يتحول إلى رقصة، فى حين يجعل ستون العنف عاريا مسرفا فى وحشيته الواقعية. ويرى بطلا الفيلمين خيالات مجنونة يتم التعبير عنها بصريا. وفى كلا الفيلمين نرى الليبراليين الانسانيين والمحافظين فاسدين يسعون وراء مصالحهم الخاصة. ويعثر كلا البطلين على السعادة فى الجنس. ألكس يؤذى الناس لأنه يستمتع بهذا (فرويدي) أما بطلا ستون فانهما يقتلان لأن الناس أوغاد، والأرواح تحثهما على ذلك، والقتل هو آخر شئ نقى (من يونج ونيتشه). وأخيرا، فان ألكس محب فى داخله للفن (ولعه ببيتهوفن) بينما ميكى زعيم راديكالى يستلهم الجماهير (يشعل شرارة تمرد كبير فى السجن).. آه.. من تلك التفاهات الخفية لمتمردى هوليوود العباقرة المليونيرات!

وكالعادة انبرى عدد من النقاد للهجوم على فيلم ستون بينما دافع عنه نقاد آخرون. أما المقال الذى يعود المخرج كثيرا إلى الاستشهاد به فهو مقال الناقد ريتشارد كورليس فى مجلة «تايم» بعنوان «ستون المجنون» وفيه يقول:

«يستنفذ ستون فى «قتلة بالفطرة» كل الحيل البصرية للسينما الطليعية والسينما الشعبية.. ويقذفها لمدة ساعتين فى وجهك. الممثلون يبالغون كثيرا جدا، والكاميرا ليست محايدة ابدا، الألوان الصارخة تتداخل وتتصادم، وتجد نفسك محصورا داخل لهيب تلك الرؤية المتوحشة لأمريكا. والسباق ممتع أيضا، متعة جريئة من النوع الذى لا يمكن أن يتجرأ على تقديمه إلا اوليفر ستون فى تلك الحقبة السينمائية الجبانة. ان «قتلة بالفطرة» هو أكثر الأفلام تجاوزا للمألوف، وأكثرها اثارة.. وباختصار أنه أكثر

الأفلام سينمائية لبعض الوقت.. أنه كذلك، على الصعيد السريالي، وليس فقط بسبب ما يحتويه من عنف أدى إلى حصوله على تصريح بالعرض للكبار فقط. «قتلة بالفطرة» أيضاً ادانة للأسرة الأمريكية (التى تنتهك براءة الأطفال)، وللنظام القضائي (عديم الكفاءة على نحو سادي)، ولوسائل الاعلام الشرهة كما تتمثل فى صحف الاثارة الرخيصة (التابلويد). وسواء بوعى أو دون وعي، يضفى الفيلم الرومانسية على بطليه، لأنهما الأكثر ذكاء وجاذبية من مطارديهم. وكما يقول الطفل فى اللقطات الأخبارية المزيفة داخل الفيلم: «اذا أصبحت سفاحا ساكون على شاكلة ميكى ومالوري».

أما تود ماكارثى ناقد مجلة «فارايتي» التى تعكس وجهة نظر صناعة السينما فقد نشر مقالا بعنوان «قتلة ستون.. فيلم جيد جدا» جاء فيه: «قتلة بالفطرة رحلة صاخبة، ربما يكون أكثر الأفلام التى انتجتها الاستديوهات الكبيرة فى هوليوود هلوسة وفوضوية خلال العشرين عاما الأخيرة. الفيلم يحمل اسقاطات معاصرة لا يخطؤها المرء من خلال نظرته للمجتمع الذى يروج للجريمة وتصويره للشره المجنون لأجهزة الاعلام التي تغذى وتعيش على ذلك النوع من النجوم الذين تصنعهم.. وربما يكون الفيلم أيضاً أكثر أفلام اوليفر ستون اثارة حتى الآن من المنظور المباشر للاخراج السينمائي.

«ان تمجيد بونى وكلايد فى فيلم آرثر بن الذى ظهر قبل سبعة وعشرين عاما، يبدو هنا وقد تضخم وتعاظم لكى يصبح تجسيدا عمليا للثقافة الفجة، بما يتلاءم تماما مع عصر تسوده نماذج من امثال آمى فيشر والاخوان مينندز وتونيا هاردنج.. ونعم.. ج. أوه. سمبسون. ان الأفكار التى يحتويها الفيلم تبرز من البداية مع تداخل لقطات خارجة عن السياق وجذابة جدا مع لقطات بالابيض والاسود ولقطات دخيلة لحيوانات حية وميتة، تؤدى إلى اطلاق النار داخل مقهى على الطريق. والبطلان يمارسان القتل بدافع من حبهما الجارف كما يقولان. ولا يتجاوز الطموح السيكولوجى للفيلم هذا النطاق. لكن الجماليات البصرية المتوحشة ستجذب الكثير من المشاهدين المستعدين لرحلة داخلية تكتسى بطابع افلام الطريق التجارية فى الستينات.»

أما ج. هوبرمان فى مقاله «حب حقيقي» فى مجلة «فيلليج فويس» (صوت البلدة) فقد منح الفيلم استحسانه الاكاديمي. «نظريا، يبدو الفيلم كما لو كان وصفا متأخرا لجنون سفاح. ولكن عمليا الفيلم أكثر ظزاجة من الطزاجة نفسها. الواضح أن «قتلة بالفطرة» قُصد أن يكون كوميديا رغم أن ستون لا يضغط كثيرا على ذلك مكتفيا بتصوير حياة مالورى بطريقة كوميدية تماما مع ضحكات تتردد على شريط الصوت

على طريقة المسلسلات التليفزيونية المضحكة، وباسناده دور ابيها الذى يسئ معاملتها ويعتدى عليها إلى رودنى دانجرفيلد. وكما فى فيلم «البلد السيئة» Badlands الذى يعالج فيه تيرنس ماليك بشكل أخف موضوعا مشابها، يبدأ البطلان التعبير عن فورة مشاعرهما بالتخلص من والدى الفتاة. هنا، مع ذلك، فانهما يضربان الأب ثم يغرقانه فى حوض سمك، ثم يحرقان الأم فى فراشها، حيث يصل ستون فى استراتيجيته التليغرافية إلى درجة تتضاءل معها أساليب ديفيد لينش ويتجاوز هلوسات تارانتينو فى فيلم «خيال رخيص» Pulp Fiction .

فعلى العكس من تارانتينو يبدو ستون مهجوسا بتوليد الأهمية. أن ميكى ومالورى يعكسان بالتبادل صورة مجتمعهما، مجسدين دائرة لانهائية من القسوة والاعتداءات وشخصيات لنماذج من يونج (عالم النفس الشهير). وهنا، يأتى جنون ستون المدفوع بالغاء الذات. فعدد الجثث يرتفع، لكن لا شئ يستطيع أن يعكس الشر المطلق لدى البطلين. والمشاهد التى نرى فيها الفتاة تقتل عامل محطة البنزين سئ الطالع الذى اغوته بالرقص معها، أو وهو يطلق النار على حاوى الثعابين الهندى السعيد، مقصود منها تجسيد أسوأ ما فى ميكى ومالورى من نزعات عدوانية دفينة. ولكن رغم (كل ما ارتكبوه من قتل) فانهما لا يحققان سوى السمعة السيئة».

أخيرا، يرى جاك كرول فى مقال بعنوان «كابوس رائع» فى «نيوزوويك» (٢٩ اغسطس ١٩٩٤) ان ستون يستخدم التقنيات المتقدمة للسينما بغرض التعليق الاجتماعي. «باعتبار ستون نفسه صنيعة لأجهزة الاعلام، فانه يهاجمها لدورها فى عملية نزع الانسانية التى تبدو كما لو كانت احد الملامح التى لا يمكن تفاديها فى المجتمعات الكبيرة. ... كيف يمكن لسينمائى أن يتعامل مع مأزق تقديم العنف المتطرف دون الاسترسال فيه هو نفسه. أن ستون يتعامل مع المشكلة بطراز منطقى عنيف.. بتعريض وسيط الفيلم نفسه للعنف.. (ستون يسرع) فى سرعة تعاقب لقطاته (أنه يقول أن القتلة لهم الف وجه) لدرجة أنه لا يتيح لك الفرصة للراحة، ولا لاستجماع افكارك، ولا لتركيز حواسك أو للسيطرة على قواك (عضويا ورياضيا و أخلاقيا). ان ستون يختزل جرائم سفاحيه الشابين ميكى ومالوري، إلى مكوناتهما الدقيقة السلوكية: فبعد اطلاق النار والقتل تتمزق الصورة «الواقعية» إلى صورة تليفزيونية تنتشر فيها الحبيبات، أو إلى فيلم فيديو من افلام الهواة بالابيض والاسود، أو فلاش من جريدة سينمائية، أو مقتطف من أحلام..

«ان عبارة «أنا أحب مالوري».. هي جزء من الجنون الثقافي الذي يجسده. واذا كان بطلاه ميتي العقل فما بال الذين يتعاطون هذه الثقافة؟ الفيلم في الحقيقة، بورتريه للعقل الأمريكي الجديد المنفصل عن موضعه والمغيب بالعنف الذي يمارس فيه نيابة عن الآخرين. والطابع السيريالي الجذاب للفيلم يعكس الواقع.

«في «قتلة بالفطرة» يحدث شئ وثيق الصلة بالموضوع. فالفيلم يحقق الاستثارة، ليس لأنه يبث معلومات جديدة، ولكن بالطريقة التي تنير بها الأفلام، من خلال توافق اللقطات والايقاع الذي يجعلنا نشعر بالعالم بطريقة جديدة..ان فيلم ستون المذهل لا يمكن تجاهله، بل يجب، التمسك به والقتال من أجله».

وعلى الجهة الأخرى، كان هناك أيضاً اولئك الذين ابدوا حماسا فاترا للغاية للفيلم. وربما كان أكثرهم احساسا بخيبة الأمل، ديفيد دنبي، الناقد المتحمس عادة لأوليفر ستون.. فقد رأى أن شبح جيم موريسون لا يزال يحلق فوق ذهن صانع «قتلة بالفطرة».

وفي مقال له بعنوان «رؤس ميتة» في صحيفة «نيويورك» عدد ٥ سبتمبر ١٩٩٤، كتب دنبي يقول: «ان قتلة بالفطرة مثل جنس ردئ ورحلة تحت تأثير مخدر ردئ معا. أنه مهزلة قذفية.. ولكن بدون اشباع ولا ارتياح. أن ستون يدفع جيدا إلى ما وراء المعقول، لكن مطلوب منا أن نتعامل بجدية مع الفيلم باعتباره يصور الحقيقة الضارية والضرورية في عصرنا. مطلوب منا أن نتعامل معه باعتباره رؤية ساخرة. لكن ستون لا يستطيع السخرية من أي شئ بنجاح، لانه لا يستطيع ان ينأى بنفسه عن موضوعه.. فهو مدفوع بغضبه الشخصي للتعبير عما يكرهه أو عما يدعي أنه يكرهه. أما رد فعله تجاه جنون أجهزة الاعلام فيتمثل في مضاعفة هذا الجنون نفسه.. مع التظاهر بالمظهر الكاذب الذي يدعي الغضب.

« انه أوليفر ستون ولا أحد غيره الذي يشجع المشاهدين على الاستمتاع بالقاتلين الشابين بما يضعانه من نظارات سوداء وبملابسهما الرثة العصرية وهما يقتلان رجلا سمينا منبطحا يزحف على الأرض. أما الايقاع المتوتر الذي يسود الكثير من المشاهد فانه يعبر عن فظاظة روح ستون. انني لست سعيدا بتلك النظرة الاخلاقية الحولاء التي يصبح بمقتضاها رجلا مثل جيرالدو ريفيرا مثلا أسوأ من سفاح مثل جال واين جاسي. فالقاتل كما نرى هنا نقي، فهو يقتل الجسد فقط، على حين يعمل التضليل الناتج عن أجهزة الاعلام على انتزاع الروح. انها فكرة التشبث ببديل وهمي مصطنع. وهي فكرة عادة ما تتبخر عند ظهور أول شعاع من ضوء النهار. ان محنة فيلم «قتلة بالفطرة» تكمن في أن ستون يحشد قانوراته وكوابيسه الليلية في فيلم».

أما جانيت ماسلن ناقدة «نيويورك تايمز» فقد وجدت فى الفيلم الكثير من الجوانب الملتبسة التى لم تحظ بالدراسة. وقد ناقشت ذلك فى مقال بعنوان «عاشقان شابان مصابان بخلل ثبت أنه مميت». وفيه كتبت تقول:

«يستجمع السيد ستون ترسانة من الأفكار البصرية ثم يقذفها من على مسافة قريبة فى اتجاه المشاهدين. فاذا ما جفل المشاهدون خلال ذلك الوابل المتواصل لمدة ساعتين فهل معنى ذلك أنهم أقل قوة من المخرج السينمائي؟ أو هل أصبح هو الآن مسيطرا على أسلوبه السينمائى الذى ينضح بالدجل الاستغلالي؟ فبينما يكشف «قتلة بالفطرة» فى أحيان قليلة عن الجوانب البشعة فى عالم بطليه ميكى ومالورى الفظيع، إلا أنه عادة ما يبدو مفتونا بحريتهما البهيجة. واذا كانت هناك نقطة تبدو عندها هذه الشخصيات عدمية، فقد تجاوز الفيلم تلك النقطة مرات عديدة...»

«وحتى قبل نزول العناوين فى البداية يطلق السيد ستون النار على قدمه بمونتاج سريع من توليفة للقطات من أكثر البرامج التليفزيونية الامريكية شيوعا مثل محاكمة بوبيت وماندنديز وتونيا هاردنج وج. أوه سمبسون. لكن «قتلة بالفطرة» لا يتعمق أبدا لكى يصل إلى جنون هذه الأحداث، أو حتى يعيدها إلى الأذهان بطريقة مثيرة. فرؤية السيد ستون مشتعلة بالعاطفة، منبهة، وبصريا خلاقة وعادة مشحونة. لكنها لا ترقى إلى مستوى الحقيقة المخيفة».

أما بيتر ترافيرس فقد استغل الفيلم فى مقال له بعنوان «دم من صخرة» **Blood From a Stone** فى مجلة «رولنج ستونز» لكى يهاجم كل أفلام أوليفر ستون.

«ان نفاق ستون مزعج للغاية. لقد صرح ستون لمجلة «برمبير» بقوله انه سيخرج هذا الفيلم فقط بدعوى أنه ليست لديه الفرصة لعمل ذلك مرة أخرى».. أحقا؟ لقد كان ستون دائما يمارس لعبة الاستغلال منذ صنع فيلم «نوبة جنون» (١٩٧٤) ثم «اليد» (١٩٨١). انه يتاجر بفظائع الحرب فى «السلفادور» و«الفصيلة»، ويمجد المخدرات فى «الأبواب»، والاغتصاب فى «السماء والأرض» ويعبر عن كراهيته للجنس البشرى فى «أيام الراديو». وماذا عن التلاعب بالاغتيال (اللقطات السريعة والبطيئة والثابتة) فى «ج. ف. ك»؟ من الممكن اخراج فيلم عما يشدنا إلى السلوك المنحرف، ويستطيع ستون أن يخرج هذا الفيلم، ويكشف فيه عن شياطينه الدفينة ويرينا أنفسنا فيها. لكنه بدلا من ذلك، يختبئ وراء الأسلوب العنيف منكرا على فيلمه ما هو فى امس الحاجة اليه: أى القلب.

«ويطلق ستون على هرائه هذا عرضا ساخرا.. لكنه ليس كذلك حتى بالنسبة لأكثر المشاهدين بلاهة وانحرافا. فالعرض الساخر يحترم القوى الخفية لأهدافه التى يوجه إليها سهام السخرية. العرض الساخر يتجه إلى هدفه بحرص. أما «قتلة بالفطرة» فانه مثل طلقة انحرفت عن الهدف. فأوليفر ستون يجعل من فيلمه الشيطان الذى يريد السخرية منه، ويجعل البشاعة معادلا للتسلية، عن طريق توظيف التقنية الفنية فى خدمة الفكير السقيم».

وكان لطاقم العاملين فى الفيلم تعليقات هامة. يقول خبير الاضاءة راى بيش الذى عمل طويلا مع ستون: عندما شاهدت عرضا أوليا للفيلم أصبح واضحا أن ستون أراد صنع قطعة من الفن الحديث، باستخدام جماليات الفن السينمائي. أن المشهد يصبح بكامل الوانه عندما لا يكون هناك سبب لاستخدام لون معين. أنه عمل طليعى تماما، وبهذا المعنى فهو أول فيلم سينمائى حقيقى فى التسعينات. انه يبشر بمستقبل التقنية والأفكار السينمائية».

أما مدير التصوير ريتشاردسون فيقول: بعد أن صورت احد عشر فيلما مختلفا مع ستون، أرى أن الشيطان يأتى فى أردية مختلفة. قد يكون مسالما تماما بشكل غير عادي، وقد يكون عنيفا بشكل غير عادي.. أعتقد أنه اذا قال المرء إن «قتلة بالفطرة» فيلم عن استدعاء الشياطين فان أوليفر كان يحاول أن يفهم أولئك الشياطين، لأنه كان على نحو ما، شيطانا هو نفسه خلال صنع هذا الفيلم. لكنى لا أقول هذا بشكل سلبي، أعنى أن روحه المبدعة كانت بالتأكيد شيطانا، وقد عرف هو كيف يستغلها. لقد كان من الصعب للغاية أحيانا مواكبة ذلك.. فيلم عن القتل العشوائى فى الشوارع».

وقال فيلوز الذى اشترك فى كتابة السيناريو: أعتقد أن الفيلم يطرح التساؤل عما اذا كان مجتمعنا يصنع أناسا شريرين بالسليقة حتى يمكننا مطاردتهم والقضاء عليهم ومن ثم نشعر بالتفوق الأخلاقي. هناك أشياء قليلة باستثناء الحرب تستطيع أن توحد المجتمع، اذن فنحن نحتاج على نحو خفي، إلى أناس أشرار كهؤلاء.

أما كوينتين تارانتينو كاتب القصة الأصلية فقد علق بقوله: لم أشأ أبدا أن تنحصر قصتى فى موضوع واحد... المشكلة أن أوليفر ستون يسعى وراء فكرة كبيرة فقط. ورغم اننى أنا الذى كتبت القصة، فان الفيلم يبدو كأحد أفلام ستون التى لا تناسبنى على الاطلاق.

وقالت زوجة ستون السابقة اليزابيث التى انفصلت عنه بالطلاق فيما بعد والتى عملت فى الكثير من افلامه: أعتقد أن الفيلم رائع من الناحية التقنية.. لكنى أمقته

بشدة. أعتقد أنه بشع وقبيح وضياع كامل للموهبة. لماذا يضيع موهبته؟... كل هذا الجنس والعنف.. الجنس والعنف.. انه مثل كلب يطارد ذيله!

وتحدث مديرو شركة وورنر التى انتجت الفيلم بشكل عام عن العنف رغم أنهم لم يقللوا من خطورته. وتعاملت معه لوحات الاعلانات والمقدمات السينمائية الدعائية باعتباره عرضا كوميديا ساخرا أكثر منه دراما عن قاتلين.

فقد قال برنارد وينروب فى مقال بعنوان «كيف تحول فيلم ساخر إلى الواقعية» فى «نيويورك تايمز»: «لقد كنا نعرف ان هذا الفيلم سيكون دون شك مثيرا للجدل. لقد أدركنا ذلك من البداية. من الواضح ان هناك احساسا بأن الجمهور سينقسم حوله. هذا أمر محتمل الحدوث...

«هذا فيلم يصعب بيعه. كيف يمكن بيع فيلم عن قاتلين خسيسين تجعل أجهزة الاعلام منهما بطلين؟ كيف يمكن ذلك؟ انه عمل من أعمال السخرية الكوميدية. ويدخل العنف ضمن عملية تسويقه».

ولجأت شركة وورنر موزعة الفيلم فى كتيباتها الدعائية إلى استخدام الاحصائيات التى توضح استغلال أجهزة الاعلام للجريمة والمجرمين لكى تصل إلى القول أن القتلة هم أكثر الشخصيات ظهورا فى أجهزة الاعلام».

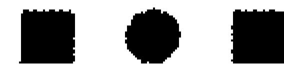
وقد نظم ستون عروضا تجريبية للفيلم فى سياتل وشيكاغو.. وقال عن ذلك: «لقد عرضناه مرات عديدة على جمهور من الشباب، وظلوا يضحكون خلال الأجزاء الثقيلة فيه. عندئذ أدركت أننا نجحنا».

أما شاريوت كندال، نائبة رئيس الدعاية العالمية والترويج فى شركة وورنر فقالت: «كان فى طريقه لأن يصبح أحد أكثر الأفلام اثارة للجدل وأفضل فيلم فى العام. لم يتعين علينا أن نخلقه.. لم يتعين علينا اصطناع أى شئ.. فنحن لا نصنع المخدرات. وكنا نعرف أننا نستطيع أن نعول على استحسان الجمهور والصحافة».

وفى حديث صحفى قرب نهاية التصوير أدلى ستون بأكثر تصريحاته وضوحا حول مشروع فيلمه عندما قال: «أننى لا اقول أننى صنعت كوميديا رخيصة مفرطة فى الخشونة والعنف، لكننى أصل إلى الحافة.. عندما يصبح العنف الجسدى مرحا... أننا نسخر من اعلام التابلويد (الاعلام الرخيص).. لكنه جزء من اللوحة الكبيرة لأمريكا الحديثة والجريمة والاعلام. اننا نجعل الناس يضحكون على مأمور السجن وعلى النظام عموما.. اننا نسخر من فكرة العدالة، ومن فكرة الصواب، من مفهوم أن فى

امريكا طريقا صحيحا وطريقا خاطئا. أعرف أنها مغامرة خطيرة بالنسبة لى لأننى لا أعرف حدودا. فالموضوع عنيف ولن يلقى قبول الجمهور العريض. ولكن فليذهب هذا إلى الجحيم».

خلال الاسبوع الأول من عرضه، تصدر «قتلة بالفطرة» قائمة أكثر الأفلام نجاحا فى شباك التذاكر محققا أكثر من أحد عشر مليون دولار من عرضه فى ١٥١٠ قاعة سينما. وظل قريبا من القمة فى ايراداته خلال الأسابيع التالية.



الفصل الثانى عشر

مشـــاكـــل وآفـــــاق

يؤكد تعليق حديث للورنس رايت كاتب سيناريو مشروع فيلم «نورييجا» Noriega المتأرجح لاوليفر ستون أن المخرج المؤلف ستون يستمر في التركيز على «تيمات» سبق أن تناولها من قبل بالتفصيل. فهو يقول: «عندما كنت اعمل معه، طرح بعض الاقتراحات التي وجدتها مهمة للغاية. هناك مشهد نرى فيه نورييجا يتحدث في جامعة هارفارد. واقترح ستون أن تقترب الكاميرا جدا من عيني نورييجا. ومن هذه الفكرة ستولد كل مشاهد «الفلاش باك» التي نروي من خلالها قصة حياة نورييجا بينما يتم تقديمه. وراقتني جدا هذه الفكرة الأنيقة».

وقد صرح ستون نفسه حديثا بأن مواضيع افلامه تأتي من ذاته، وليس من البحث في مواضيع اجتماعية أو أفكار متقدمة. وبنص كلماته فقد قال: «انني اصنع افلامي لكي تأخذني خارج ما أنا عليه. وما تطرحه افلامي من تساؤلات تكون هي نفس التساؤلات التي اطرحها على نفسي في تلك الفترة. في حالة فيلم «ج. ف. ك» كنت أتساءل: اذا ما كنت مستعدا لعمل أي شئ من أجل الوصول إلى الحقيقة فالى أي مدى أنا على استعداد لهذا؟ هل أنا مستعد للتشكك في كل شئ وفي كل شخص؟ وعلى استعداد لأن أخسر أسرتي؟ كنت أطرح هذه الأسئلة على نفسي. انني استخدم الأفلام كعلامات للاستدلال على الطريق. واستخدمها أيضاً كعلاج. وأطرح التساؤلات حول ذلك ايضا». وأفلام ستون ليست ابدا «نتاجا» هوليووديا تقليديا.

وما تزال الآراء النقدية التي تتردد في الولايات المتحدة ترى أن ستون كسينمائي وفنان لديه نقاط قوة محددة ونقاط ضعف أيضاً. وباختصار تكمن نقاط قوته في العناصر التالية:

الاهتمام الاجتماعي والسياسي

يبدو اوليفر ستون كسينمائي هوليوودي – وحيدا في مواجهته واستكشافه بنوع من الواقعية للقضايا الاجتماعية والسياسية. ومع ذلك فقد قال عن هذا مؤخرا: «انني افضل عدم اثارة الضجيج. هذا صحيح. وهذا شئ لا يفهمه الناس. ان اثارة الضجيج

تجعلك تصنف ضمن قالب معين. أنه أمر ممل. لقد صُنفت تصنيفات كثيرة فى حياتي.. لدرجة أننى لا أستطيع أحيانا التعرف على نفسى».

وعلى نحو ما فان فيلميه الأخيرين يجسدان بديلا لاثارة الضجيج: «السماء والأرض» فيلم من نوع السيرة الشخصية، وفيلم «قتلة بالفطرة» من نوع الكوميديا الساخرة. والحقيقة فقد قدم أحد النقاد تعريفا للكوميديا باعتبارها «استمتاع العدائية بنفسها» فهل سيصبح اوليفر ستون جروشو ماركس أو لينى بروس المستقبل؟ من الجائز.

الطموح الخالص والطاقة

تحتوى افلام ستون على طاقة هائلة، فهى افلام مركبة تحتوى على شخصيات قوية ومواقف درامية. وقد قيل انه كلما كانت القضايا الاجتماعية والمشاكل التاريخية والقوى أكبر فانها قد تتراجع إلى الخلفية، لكن المتفرج لا يضل عنها. والأهم من ذلك انه يبحث عن مناطق سينمائية أخرى. وكما قال ستيفن سكيف: «ستون باحث أصيل، مغامر من طراز عتيق، ذو سمات قد يقلل من شأنها نهم عصر الألفية السعيدة العقيم، الشجاعة الجسدية، والتطلع إلى السمو، والجوع لتذوق كل فواكه العالم».

الحس الاستعراضى Showbiz

ستون ليس مخرجا ساكنا بل نشط وقوي، وأداة معرفية فى صناعة السينما. أن لديه اصدقاء وله نفوذ وهو يواصل السير. يقول المنتج الهوليوودى ادوارد برسمان وهو صديق له: «أن لديه احساسا عاليا بالصناعة السينمائية.. ويعتبره الجميع عمليا جدا ومسؤولا فيما يتعلق بالميزانية.. ويجب أن تتذكر أن أوليفر حتى فيلم «السماء والأرض» قدم أفلاما كثيرة جيدة. انه مبدع جدا بفطرته. وقد عمل مع كتاب جدد وكذلك مونتيرين ومصورين. لقد منح روبرت ريتشاردسون فرصته الأولى كمصور. وقدم مايكل دوجلاس قبل ان يصبح نجما كبيرا. وأيضاً توم برينجر. ومنح توم كروز دورا جديدا تماما عليه خارج نطاق النمطية. ولم تكن هذه الاختيارات سهلة فى ذلك الوقت لذلك فالجميع يحترمون فريسته».

أنتج ستون ايضا وشارك فى انتاج افلام «ضياع الثروة» و«الصلب الأزرق» و«الذرة الحديدي» و«جنوب وسط» و«رأس الحمار الوحشي» و«نادى الحظ السعيد» و«العصر الجديد» و«السعفات المتوحشة» (للتليفزيون)، وهو ما يوضح أنه ينفق الوقت والمال لكى يدفع بمشاريع جديدة متميزة.

الترويج للنفس

لقد عرف ستون كيف يروج لنفسه كشخصية سينمائية وهو أمر جيد من الناحية العملية. انه ليس اسما مألوفا كما لا يزال اسم هيتشكوك مثلا، لكنه معروف جيدا بما يجعله قادرا على الترويج لأفلامه. (بالمقارنة مع سينمائيين حاليين ناجحين مثل ريتمان وزيميكيس وآخرين لا يحبون الظهور). وعلى نحو ما، يصل هذا إلى ذروة مضحكة فى الدعاية لفيلم «قتلة بالفطرة» عندما نرى فى اعلان الفيلم لقطات بالأبيض والأسود مشوبة بالزرقة ولقطات بالألوان لأسرة من مسلسلات الخمسينات التليفزيونية وشخصا يجلس على مقعد مقطوع الرأس يهرول إلى مؤشر جهاز التليفزيون لكى يضبطه على فيلم أوليفر ستون.

وهناك جوانب كثيرة أخرى فى افلام اوليفر ستون يوجه إليها النقد باستمرار وتعتبر من جوانب ضعفه. من بينها النقاط التالية:

المغـــالاة

تشمل المغالاة المبالغات والتبسيط ولوى عنق الحقائق إلى أقصى الحدود الدرامية. وربما كان كل سلوك انسانى يصلح لأن يتحول إلى فن. لكن التحدى يكمن فى مفهوم المعالجة وفى وجهة النظر والضبط الدقيق.

وعند ناقد من نقاد ستون المتحمسين مثل ديفيد دنبى لم تنجح المغالاة فى فيلم «قتلة بالفطرة» فقد كتب يقول: الفيلم كله مجرد تعليق ولا يوجد فيه نص، طاولة مونتاج حمقاء... كثير من المشاهد توحى بالاشتراك فى القتل وهو ما يبرر الهجوم على ستون هذه المرة. انه يجلعنا نعرف كم هو جيد الشعور الذى ينتاب المرء وهو يقتل. حسن.. اننى أشعر بالصدمة. ولكن ما صدمنى أيضاً أن هناك قليلا من الشعور بالأسف أو الألم تولدها مشاهدة الفيلم.. ولكن بدلا من ذلك، مزاج من المرح المجنون كما لو كان هناك بعض الأولاد البلهاء يشاهدون فيلما من أفلام الرعب فى ليلة جمعة كئيبة».

ولكن دنبى لم يشاهد نسخة الفيلم كما أرادها المخرج والتى يقول عنها المخرج: ان ما صورناه كان اساسا عبارة جيم موريسون التى تقول: «ألسنة اللهيب تلتهم منزل القانورات».كان لدينا مئات من المساجين الحقيقيين الذين يقذفون الممثلين البدائل خارج الزنازين ويخنقون ويخوزقون الناس. لقد صورنا العالم بأسره وهو يتداعى».

وهناك حدود أخرى. على الأقل هناك مصدر واحد نجح كما يزعم باستخدام الحركة البطيئة وتثبيت الصورة فى العثور على صور دقيقة للغاية لا يمكن مشاهدتها بوضوح (لقطات سريعة جدا لجماجم بشرية وأشباح وأشكال دينية) تمر سريعا فى فيلم «ج. ف. ك» رغم أنّ بوسع المرء أن يجادل بأنّ فيلم «قتلة بالفطرة» هو مجرد تعاقب لصور لا يمكن ادراكها تلتصق بالحبكة.

معالجة المرأة

هاجم النقاد ستون كثيرا بسبب عدم قدرته على تجسيد نماذج واقعية للشخصيات النسائية. وقد قالوا مثلا ان دور داريل حنا فى فيلم «وول ستريت» كان مجرد استكمال للقصة، وان ميج رايان فى دور رفيقة جيم موريسون فى فيلم «ابواب» دفع ستون إلى التعبير عن رأيه فيها عندما جعلها تقول لضباط الجوازات ان وظيفتها مجرد «ديكور» أو زينة. وحتى فى «السماء والأرض» يرى تاير بار أن خطأ الفيلم الملحوظ يتمثل فى أن «لو لي» لا تفعل شيئا ابدا لكن الأشياء تُصنع عليها.. فالأحداث تمر فوق لو لى السلبية كما تمر مياه النهر فوق صخرة.. بينما كانت لو لى الحقيقية تمارس نشاطا ايجابيا كبيرا.. فستون لا يستطيع أن يصور لنا هذا الجانب من المرأة لأنه عندئذ سيفقد رؤية الشهيد المقدس!

الافتعال/ الاثارة/ عدم الصدق

ورغم ان النقاد عادة ما يهاجمون افراط ستون فى المبالغات العاطفية، إلا أن افلامه تحتوى على مشاهد مبالغ فى عاطفيتها وادعاءاتها. فى «السماء والأرض» مثلا تدخل لو لى عالم الدعارة مع الجنود الامريكيين الذين نراهم فى حالة لطيفة للغاية، عن طريق جندى متعاطف يقدمها لجنديين أكثر خجلا من فورست جمب قائلا: افعليها من أجل السلام العالمي! اما شقيقتها فتظهر فى مشهد مقصود به تحقيق التوازن مع والدها الفظ وهو يشتم الامريكيين. وفي فيلم «وول ستريت» لا يبدو أن هناك أى أثر لحقيقة الأصول العرقية للبطل رجل الأعمال جوردون جيكو على نحو لم يحدث لأقرانه فى تاريخهم طوال قرن من الزمان. وبالمثل فان مقاتلى «الفصيلة» هم من المقاتلين الهوميريين النبلاء على عكس اولئك الكسالى المخادعين المحتالين الذين عرفهم ستون فى فيتنام.

وبوجه عام، اعتاد ستون حتى ما قبل فيلم «قتلة بالفطرة» على معاملة الشخصيات ذات المكانة فى المجتمع بنوع من الاحترام حتى لو كانوا فاسدين. ولكن ربما نشاهد ذات يوم «السلفادور» بشخصيات من الطبقة الأرقى تغرق فى الفساد كما كان يعكس «قتلة بالفطرة» نوبة مرضية.

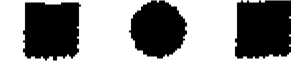
نقاط ضعف

تبدو افلام اوليفر ستون مليئة بنقاط الضعف وخصوصا ما يتعلق بنقد عالم رجال الاعمال فى ثقافتنا. وقد كان «وول ستريت» فى الحقيقة رؤية مثيرة للموضوع، عندما يجعل رجل أعمال شاب يخالف القانون ويتحمل ما اقترفه حوت كبير لفترة طويلة ويتمكن من الافلات منه. وفى «ج. ف. ك» يوجه الاتهام لتجار السلاح ورجال الاعمال الآخرين بالمشاركة فى الاغتيال بدون تفاصيل ولا اضافة إلى الحبكة الدرامية (اعترف ستون بأن الفيلم كان فى حاجة لعنصر «المؤامرة الكبيرة» لكى ينجح تجاريا). ومرة أخرى، يدور الحديث فى «السماء والأرض» عن تجار السلاح.

وبشكل أكثر عمومية يكشف ستون فى أحاديثه الصحفية عن معرفة جيدة بالتاريخ النفعى للسينما.. كيف تحقق الأفلام النجاح التجارى وما هى الأفلام التى تجنى ارباحا مالية. ورغم وجود امثلة مضادة صارخة مثل «قتلة بالفطرة» يأمل المرء فى ألا تمتد هذه المعرفة الموسوعية فتيعق الكاتب والمخرج عن الابداع.

ويبقى أوليفر ستون فى رأيى الشخصي- نسبيا - سينمائيا شابا مثاليا تسيطر عليه خصوصية التجربة الأمريكية. وتذكرنا حالته بالنصيحتين اللتين يعطيهما الصحفى للبطل فى رواية «الأمريكى الهادئ» لجراهام جرين. أولا تتحدث الشخصية بولع عن الكتب التى الفها رجل كان يمتلك دائما «تذكرة عودة». وعلى نحو مشابه كانت افلام اوليفر ستون الأقل نجاحا «أحاديث الراديو» و«الأبواب» و«السماء والأرض» تلك التى لديها تذكرة عودة سهلة دراميا - ديانات قديمة، انتحار، «غموض عالم الفن الموسيقي» بسبب مواجهة أبطال هذه الأفلام مع أمريكا. بعد ذلك تقرأ الشخصية فى رواية جراهام جرين قصيدة بدون تعليق، تتحدث عن الوضع الخاص والطموح والاغراء الذى يكمن فى كون المرء امريكيا، وهى قصيدة تصلح لأن تتصدر، فى الحقيقة كل فيلم من أفلام أوليفر ستون:

اننى أقود سيارتى عبر الشوارع ولا اهتم البته..
الناس يحملقون، ويسألون من أكون أنا..
فاذا ما دهست بالصدفة وغدا..
يمكن ان ادفع تعويضا عما لحق من أذى مهما كان..
جميل جدا أن يكون معى مال.. هى هوو..
جميل جدا أن يكون معى مال!



المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤- كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥- ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧- العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨- مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩- التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠- خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١- مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢- طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤- التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥- الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦- أثينة السوداء	مارتن برنال	ت: بإشراف: أحمد عتمان
١٧- مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠- قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣- تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤- ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥- مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦- دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧- التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨- رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩- الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣- التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤- الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥- الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦- نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧- واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨- نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩- الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠- قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١- ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢- عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣- اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
٤٤- بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥- التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦- عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨- حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩- الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١- مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢- العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣- الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤- المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥- ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨- مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩- المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠- التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١- موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢- لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣- تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥- فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦- خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧- مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨- نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩- العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين . ب . تومبكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣-	مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف	ميجل دى ثربانتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤-	الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا مج ١	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرار چينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : د. أشرف على دعدور
١٠٧-	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

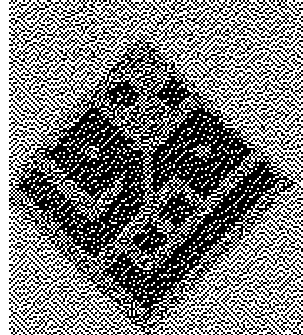
١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود علي مكي
١٠٩- حروب المياه .	جون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠- النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١- المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢- الاحتجاج الهادئ	أرلين علوي ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣- راية التمرد	سادي پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلي
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية في مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهري سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندي ، وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب	جون جراي	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥- التحليل الموسيقي	سيدريك ثورپ ديڤي	ت : سمحه الخولي
١٢٦- فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب	صفاء فتحي	ت : بشير السباعي
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقي جلال
١٣١- مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا	طارق علي	ت : طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	باري ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية	جوزيف ماري مواريه	ت : كاميليا صبحي
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تاروني	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- پارسيڤال	ريشارد ڤاجنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠- حيث تلتقي الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبوري
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومي
١٤٣- قضايا التنظير في البحث الاجتماعي	ديريك لايدار	ت : عدلي السمري
١٤٤- صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدوني	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥- موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبدالرؤوف البمبى
١٤٧- خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبدالغفار مكاوى
١٤٨- القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت : منيرة كروان
١٥١- هوية فرنسا مج ٢ ، ج١	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا مج ٢ ، ج٢	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩- الإيديولوجية	ديڤيد هوكس	ت: إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت: حسين بيومى
١٦١- من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت: زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت: صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	ت: بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت: نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب	أ. ن أفانا سيفا	ت: سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت: محمد محمود أبو غدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت: شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت: شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت: شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق	ميغيل دليبيس	ت: بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد	فرانك بيجو	ت: هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس	مختارات	ت: محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	ت:إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت: أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت: وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت: جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت: حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت: محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب	أيسوب	ت: إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت: سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت ب. ليتش	ت: محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة	و.ب. ييتس	ت: ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت: فتحى العشرى

١٨٤- القاهرة... حالة لا تنام	هانز إبندورفر	ت: دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت: عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	ت:إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة	بُزْرْج علوى	ت:محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	الفين كرنان	ت:بدر الديب
١٨٩- العمى والبصيرة	پول دى مان	ت:سعيد الغانمى
١٩٠- محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت:محسن سيد فرجانى
١٩١- الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت: مصطفى حجازى السيد
١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بيك جـ١	زين العابدين المراغى	ت:محمود سلامة علاوى
١٩٣- عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت:محمد عبد الواحد محمد
١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى	مجموعة من النقاد	ت. ماهر شفيق فريد
١٩٥- شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت:محمد علاء الدين منصور
١٩٦- المهلة الأخيرة	فالتين راسبوتين	ت:أشرف الصباغ
١٩٧- الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت: جلال السعيد الحفناوى
١٩٨- الاتصال الجماهيرى	ادوين إمرى وآخرون	ت:إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت: جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠- ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت: فخرى لبيب
٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت: أحمد الأنصارى
٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣- الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت: جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت: أحمد محمود هويدى
٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	ت: أحمد مستجير
٢٠٦- الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت: على يوسف على
٢٠٧- ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت: محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت: محمد أحمد صالح
٢٠٩- السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت: أشرف الصباغ
٢١٠- مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت: يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١- فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت: محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢- قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت: يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣- مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	ت: سيد أحمد على الناصرى
٢١٤- قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت: محمد محمود محى الدين
٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت: محمود سلامة علاوى
٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت: أشرف الصباغ
٢١٧- عولمة السياسة العالمية	جون بايلس و ستيث سميث	ت: وجيه سمعان عبد المسيح
٢١٨- رايولا	خوليو كورتازان	ت: على إبراهيم على منوفى
٢١٩- بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت: طلعت الشايب
٢٢٠- الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت: على يوسف على
٢٢١- شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت: رفعت سلام

٢٢٢- فرانز كافكا	رونالد جراى	ت: نسيم مجلى
٢٢٣- العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت: السيد محمد نفادى
٢٢٤- دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت: منى عبدالظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥- حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت: السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦- أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت: طاهر محمد على البربرى
٢٢٧- المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى مارديا ديف بوركى	ت: السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت:مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩- مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	ت: أمير إبراهيم العمرى

تنفيذ وطباعة: Stampa
تليفون: ٢٤٤٦٨٧٣ - ٢٠٢٤٤٠٨



THE CINEMA OF OLIVER STONE

NORMAN KAGAN

كتاب «سينما أوليفر ستون» لمؤلفه الأمريكى نورمان كيجان هو أكثر ما كتب عن هذا المخرج فى شموليته وعمقه، وهو لا يتناول فقط أفلامه بالتفصيل، بل يربط بينها وبين المحطات الشخصية المختلفة فى حياة صانعها ومؤلفها أوليفر ستون نفسه، كما يبحث ويدقق فى ما كتبه النقاد الأمريكيون من اليمين ومن اليسار، المتحمسون لستون والرافضون له، كذلك يستعرض المؤلف بالتفصيل ظروف إنتاج كل فيلم من أفلام ستون وتصويره والمشاكل التى صادفت مخرجه فى مرحلة البحث والدراسة، ويعرض لكل فيلم بالتفصيل، ثم يقوم بتحليله، كما يخصص فصلاً كاملاً لتناول الأفلام التى كتب لها ستون السيناريو دون أن يخرجها، بغرض اكتشاف الملامح الخاصة المميزة لأسلوبه وتكوينه الفكرى.

ويخصص المؤلف الفصل الأخير من الكتاب لتناول نقاط القوة ونقاط الضعف عند أوليفر ستون وأفلامه، ملخصًا رؤيته له فى إطار سينما المستقبل، وينهى الكتاب بقائمة كاملة لكل أفلام ستون ككاتب ومخرج حسب ترتيب ظهورها حتى وقت ظهور الكتاب.

إن هذا الكتاب لا يصلح فقط لدارسى السينما، والمهتمين بالسينما الأمريكية الجماهيرية فقط، بل هو أساسًا كتاب لمشاهدى السينما الذين يتأثرون بها ويتعايشون مع ما يشاهدونه من أفلامها؛ فقد يكون مفيداً لهم فى التعرف على ما خفى عليهم وهم يشاهدون الأفلام بما يحتويه من معلومات وخلفيات، ومادة نقدية تختلف أو تتفق مع تلك الأفلام.

